المركز القومى للترجمة

المشروع القومى للترجمة

دليل روتليدج للسينما والفلسفة

تحرير

بيزلى ليفينجستون

وكارل بلاتينيا

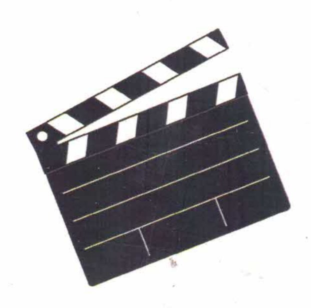


ترجمة وتقديم

أحمد يوسف

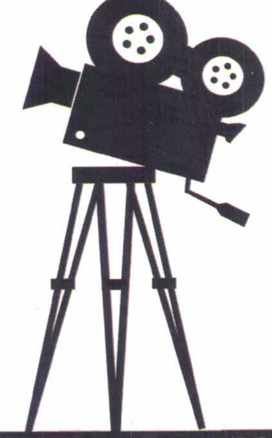
2042





هذا الكتاب أول عمل شامل لدراسة العلاقة بين الفلسفة والسينما، وهو مهم لكل من يريد التعرف على أساسيات فلسفة السينما وجمالياتها. وهو ينقسم إلى ستين فصلا قام بكتابتها متخصصون فى الفلسفة والدراسات السينمائية وفروع الدراسات الأخرى ذات الصلة.

ويقع الكتاب فى أربعة أجزاء، يتناول الجزء الأول منها المفاهيم الأساسية، بما فى ذلك التمثيل، والرقابة، والأخلاق، والتفسير، والدراما، وغيرها. أما الجزء الثانى فيدرس إنجاز بعض الأسماء المهمة فى عالم دراسة الفلسفة والسينما والنظريات السينمائية. ويركز الجزء الثالث على الأنماط والأنواع الفيلمية، مثل السينما التسجيلية والتجريبية وأفلام الرعب. وينتهى الكتاب بالجزء الرابع الذى يلقى الضوء على بعض السينمائيين المهمين الذين يتناولون قضايا فلسفية فى أفلامهم، مثل تاركوفسكى، وبيرجمان، وتيرانس ماليك، بالإضافة إلى أفلام تتماس مع الفلسفة، مثل "جاتاكا"، و"تذكارات".



تصميم الغلاف: مينا عبد الله

دليل روتليدج للسينما والفلسفة

المركز القومى للترجمة

تأسس فى أكتوبر ٢٠٠٦ تحت إشراف: جابر عصفور

إشراف : فيصل يونس

- العدد : 2042
- دليل روتليدج للسينما والفلسفة
- بيزلى ليفينجستون، وكارل بلاتينيا
- أحمد يوسف
- الطبعة الأولى 2013

هذه ترجمة كتاب :

The Routledge Companion to Philosophy & Film

Edited by: Paisley Livingston & Carl Plantinga

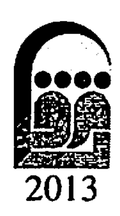
شارع الجبلاية بالأوبرا - الجزيرة - القاهرة . ت: ٢٧٣٥٤٥٢٤ فاكس: ٢٧٣٥٤٥٥٤

El- Gabalaya St., Opera House, El Gezira, Cairo

E-mail: egptcouncil@yahoo.com Tel: 27354524 Fax : 27354554

دليل روتليدج للسينما والفلسفة

تحـــريــــر : بيــزلى ليفينجـستون
وكـــارل بلاتـيـنـيا
ترجمة وتقديم : أحـــمــد يـوسـف



2013

بطاقة الفهرسة
إعداد الهيئة العامة لدار الكتب والوثائق القومية
إدارة الشئون الفنية

ليفينجستون ، بيزلي.
دليل روتليدج للسينما والفلسفة / تحرير : بيزلي ليفينجستون، كارل بلاتينيا، ترجمة وتقديم : أحمد يوسف
ط١ ، القاهرة - المركز القومي للترجمة، ٢٠١٢
١٠٧٦ ص، ٢٤ سم
١ - السينما - مقالات ومحاضرات
(أ) بلاتينيا، كارل (محرر مشارك)
(ب) يوسف ، أحمد (مترجم ومقدم)
(جـ) العنوان
٧٩١,٤٣٠٤

رقم الإيداع ٢٠١٢/١٨٠٢
الترقيم الدولى 978-977-704-920-7
طبع بالهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية

تهدف إصدارات المركز القومي للترجمة إلى تقديم الاتجاهات والمذاهب الفكرية المختلفة للقارئ العربى وتعريفه بها، والأفكار التى تتضمنها هى اجتهادات أصحابها فى ثقافاتهم، ولا تعبر بالضرورة عن رأى المركز.

المحتويات

الجزء الأول: قضايا ومفاهيم

الجزء الثانى: مؤلفون واتجاهات

الجزء الثالث: أنماط فيلمية وأنواع أخرى

الجزء الرابع: السينما باعتبارها فلسفة

تقديم

ما السينما؟ سؤال قد يبدو بديهيا لكنه شغل دارسي السينما طويلا، ولا يزال يشغلهم حتى اليوم، وهو في ذلك يتلاقى مع كل الأسئلة الفلسفية من هذا النوع، التي تبحث في «طبيعة وجود» الأشياء. وقد يرى البعض أن هذه الأسئلة النظرية تنتمي إلى رفاهية الفكر والتفكير، لكنها في الحقيقة تعبير عن رغبة أصيلة في الفهم، ليس فقط فهم موضوع البحث (وهو هنا: السينما)، ولكن الأهم هو علاقة هذا الموضوع بكل الأفكار الأخرى خارجه، لتجتمع هذه الأفكار معا في نسق متكامل حتى لو لم يكن كاملا، لأن هذا النسق في التحليل الأخير تعبير عن رؤية للعالم.

ومن هنا تأتي أهمية دراسة علاقة السينما بالفلسفة، فالإجابة الفلسفية عن سؤالنا الأول: «ما السينما؟» سوف تحدد موقفنا تجاه الكثير من القضايا. هل السينما مثلا هي المادة المصنوع منها الفيلم؟ إن ذلك سوف يقودك إلى سينما تجريبية كانت حتى وقت قريب تتلاعب بالسيليولويد، وتحولت الآن في العصر الرقمي للتلاعب بتقنيات الكمبيوتر. أم أن السينما هي تأثير الصورة في المتفرج؟ والإجابة تمهد لك الطريق على الفور للغوص في عالم علم النفس، لتجد أن هناك إجابات عديدة على نوع هذا التأثير. أم ترى أن السينما هي ذلك الفن الجماعي الذي يتذوقه الناس في طقس مشترك داخل قاعة العرض؟ وبالطبع فإن هذا السؤال يفتح الباب أمام إجابة اجتماعية وسياسية.

للسؤال الواحد في الفلسفة عشرات الإجابات كما سوف ترى، وهي الإجابات التي لا تختلف فقط من شخص إلى آخر، بل من حقبة إلى أخرى، ومن سياق إلى سياق مختلف، وقد تبدو الإجابات متناقضة في بعض الأحيان، أو أن بعضها ينفي البعض الآخر، لكنك إن نظرت إلى الأمر من خلال رؤية أكثر موضوعية لاكتشفت أنها تتفاعل وتنمو وتتطور، وكل فلسفة لا تمحو ما قبلها من فلسفات، لكنها تضيف إليها وتعدل عليها.

لذلك سوف يثير هذا الكتاب حيرتك فى البداية، إذ تجد أحيانا أن البحث الفلسفى فى السينما قد زادها غموضا والتباسا، بدلا من أن يلقى الضوء عليها كما كنت تتوقع. لكن إلقاء هذا الضوء ذاته هو الذى يجعل من الشىء البسيط معقدا، لأنه يعرض لك سطوحا لم تكن تراها من قبل فى عتمة وغموض المفاهيم البسيطة المباشرة، كما أن الضوء يخلق لك ظلالا لم تكن موجودة من قبل، وهذا التعقيد يا عزيزى القارئ هو ضريبة الغوص فى عالم المعرفة.

والفلسفة عندما تتناول قضايا السينما (والفن بشكل عام) تتوقف طويلا فى البداية عند المصطلحات والمفاهيم، تقلبها ذات اليمين وذات اليسار، حتى تصيبك بالحيرة وسط هذه المتاهة من التعريفات التى لم تكن تخطر لك على بال، وهى فى الأغلب تعريفات متصارعة إلى درجة التناقض أحيانا، تشبه كرات «البلياردو» التى تتصادم مع بعضها بعضًا، وتبدو لغير المتمرس أنها تفعل ذلك بطريقة عشوائية، لكن الحقيقة أنها تتصادم لكى تحقق هدفا محددا.

ولأن الكتاب يتناول قضايا عديدة بقلم كتَّاب مختلفين، فإن من الطبيعى أن تشعر بفهمك الواضح لبعض الفصول واستعصاء فصول أخرى على الفهم، لكن بمجرد أن تدع نفسك تدخل إلى هذا العالم الفلسفى وتغوص فيه، سوف تجد أنها «لعبة» ممتعة حقا، وتسميتها «لعبة» ليس أبدا تقليلا من شأنها، فمفهوم اللعب فى الفلسفة هو أنه وسيلة عظيمة الفائدة فى الكشف والتعلم. إن أردت مثالا فهناك مفهوم «مؤلف» العمل السينمائى، الذى يصبح أكثر تعقيدا فى السينما، لأنها الفن الذى يقوم على جهد العديد من الأفراد الذين يشاركون فى صنع الفيلم، بحيث يصعب نسبه إلى مؤلف واحد، وسوف تكتشف بالفعل أن مؤلف الفيلم الحقيقى فى فترة سيطرة الشركات الكبرى فى هوليوود كان «المنتج المنفذ»، بينما هو المخرج فى صناعات السينما الأصغر حجما، خاصة فى الدول الإسكندنافية مثلا، لكن بعض الأفلام تنتسب أكثر لكاتب السيناريو إذا كان له أسلوب وعالم مميزان فى مجمل أفلامه، مثل ستانلى كاوفمان. غير أن الفلسفة لا تتوقف عند هذه الأبعاد، بل تمتد لتتناول الفرق بين المؤلف الحقيقى والمؤلف بوصفه فكرة ذهنية، أو تدرس مفهوم موت المؤلف كما يظهر فى مدارس ما بعد الحداثة.

لكن المشكلة الأهم فى مجال علاقة الفلسفة بالسينما هى: كيف أن بعض الدراسات الفلسفية لا تكتفى بما يمكن أن نسميه «وصف» الظواهر، وإنما تتحول إلى وضع «وصفات» للسينما، والفلسفة هنا لا تحاول أن تجيب عن سؤال «ما السينما؟» بالبحث عما «يمكن» أن تكون عليه السينما، بل إن الفلسفة - من بعض وجهات النظر والمدارس - تحاول أن تقول ما «يجب» أن تكون عليه السينما. تأمل مثلا التمسك بأن للسينما جذرا فوتوغرافيا، لذلك «يجب» عليها أن تكون «واقعية» لتظل وفيَّة لهذا الجذر. لكن السينما استطاعت منذ بداياتها أن تستغنى عن هذا الجذر فى سينما التحريك، لتحقق تطورا هائلا فى هذا المجال أخيرًا من خلال تقنيات الكمبيوتر، لذلك فإن السينما لا «يجب» أن تكون واقعية لأنها «تستطيع» أن تكون واقعية أحيانا ولا واقعية أحيانا أخرى، فالأمر لا يتعلق بـ«أنطولوجيا» السينما بقدر ما يتعلق بالاختيار التقنى والجمالى والسياسى للفنان.

إن السينما فى نهاية المطاف ليست كيانا جاهزا، بل هى كائن يتطور على كل المستويات. فإذا كانت السينما قد بدأت بإسقاط الصورة على شاشة، فإنها أضافت لذلك اليوم تقنية العرض دون حاجة للإسقاط، مثلما يحدث فى التليفزيون والكمبيوتر. (فى الحقيقة أنها عادت بذلك لأحد جذورها الذى كان يتمثل فى عروض صندوق الدنيا بتنويعاته المختلفة). كما أن هذه التقنيات الأخيرة غيرت من شروط المشاهدة والفرجة، إذ لم تعد قاصرة على دور العرض الكبيرة، لتشمل اليوم الفرجة الفردية المنفردة وأنت وحدك فى المنزل مثلا، فهل الفيلم الذى تتفرج عليه بواسطة الكمبيوتر لا يصبح سينما، لأنه لا يفى بأنطولوجيا بعض النظريات السينمائية؟

ويتجلى فى الكتاب غرام الفلاسفة بنحت المصطلحات وصياغة المفاهيم، التى تبدو أحيانا مبالغا فيها. لكن بقدر ما أن ذلك قد يمثل صعوبة للقارئ، فإنه يوضح أهمية تحديد وتعريف ما نتصور أننا متفقون عليه. إن رد المفاهيم إلى أصولها يشكل أهمية كبرى، خاصة عندما تبعد هذه المفاهيم عن أهدافها، أو يتم التلاعب بها لإبعادها عن هذه الأهداف. وليست «السوفسطائية» كلها شرا أو لهوا كما قد نتصور، فسقراط كان سوفسطائيا عظيما، لأنه أراد منا جميعا أن نتساءل عن المعنى الحقيقى لكلمات نرددها لكنها فقدت معناها أو تشوه هذا المعنى مع الزمن.

غير أن لذلك وجها آخر فى كتاب مكون من ستين فصلا، اشترك فى كتابتها عشرات المؤلفين. فسوف تتراوح النتائج بين مؤلفين شديدى الوضوح، وآخرين يزيدون الموضوع تعقيدا. وفى بعض الأحيان تتناقض التعريفات والمفاهيم بين فصل وآخر، بحيث يصبح ضروريا إعادة صياغتها مع كل فصل. وإذا كانت بعض الفصول تبدو بالغة الصعوبة بحق، فإن بعضها الآخر يصبح منهجا نموذجيا فى البحث، مثل الفصل الخاص بالرقابة، الذى يجعل الموضوع مفتوحا لأبعاد متداخلة، بين حرية الإبداع والمسئولية، وبين الربح والنزعة الأخلاقية، وبين أنواع الرقابة المختلفة الرسمية والشعبية وحتى الذاتية.

دعنى أتصور إحساسك فى بعض الفصول، بأن الكاتب يكون أحيانا غير مؤهل لحرفة «الكتابة»، إنه يبدو أقرب إلى أستاذ جامعى يلقى محاضرة، يستخدم الصيغ المنطقية إلى درجة تصل إلى المعادلات الرياضية، ناهيك عن استخدام مصطلحات خاصة تشبه «لغة أهل المهنة الواحدة» (وهى هنا حرفة الفلسفة). لذلك يخيم الغموض على بعض الفصول، فلا تدرى لماذا تأخذ الطريق الأصعب نحو هدفك، أو لماذا تلتف حوله أحيانا فى دوائر لا تنتهى، أو لماذا كل هذا الشغف أحيانا بإثبات الشىء ونقيضه، أو ببساطة وكما نقول فى تراثنا العربى: لماذا نفسر الماء بعد الجهد بالماء؟

تلك الصعوبة فى تلقى بعض فصول الكتاب تأتى فى الحقيقة من دخول متخصصين فى مجالات أخرى غير السينما إلى حقل الدراسات السينمائية، وإذا كان ذلك يشعرك أحيانا بغربة هؤلاء عن المكان، أو أنهم يتحدثون عن السينما أكثر مما يتحدثون عن الأفلام، فللأمر وجه آخر، فالفائدة لا تقدر بثمن من وجود فلاسفة وعلماء نفس وعلماء اجتماع وفسيولوجيا وفيزيائيين وغيرهم ليدلوا بدلوهم فى عالم السينما، ومرة أخرى فإنهم يلقون أضواء جديدة على هذا الفن، الذى عانى طويلا، ولا يزال يعانى خاصة فى بلدان لا تعطيه حق قدره، إذ يظل محصورا ومحاصرا فى المجلات الفنية الهزيلة، بينما هو يستحق – وبحق – أن يكون موضوعا للدراسات الأكاديمية.

هناك فصول بالغة الأهمية مثل تلك التى تتناول الفرجة والمشاهدة، أو التمييز بين الرجل والمرأة، أو النزعات العنصرية. كما أن هناك فصولا أخرى تسبح فى بحار اللغة الصوفية، عندما يأتى الحديث مثلا عن "والتر بنجامين" أو "دولوز"، حيث تتزاحم التشبيهات والصور المجازية، وتصبح للغة مستويات شعرية أكثر منها علمية أو فلسفية.

والفصول التى تتناول أسماء بعينها تصبح دراسات عميقة فى أعمالهم النظرية أو العملية، مثلما هى الحال مع رودولف آرنهايم أو إيزينشتين.

فى التحليل الأخير، تأتى أهمية الكتاب الأساسية من العلاقة الغريبة بين الفلسفة والسينما، علاقة تبدو أحيانا حميمة كما كانت الحال فى بداية نظريات السينما، التى حاولت إعادة الاعتبار لفن جديد، كان يُنظر إليه باعتباره تسلية لا ترقى إلى مصاف الفنون الأصيلة (وبالفعل لم تكتسب السينما حق «حرية التعبير» بوصفها فنا فى الدستور الأمريكى مثلا إلا بعد نضال طويل). لكن العلاقة بين السينما والفلسفة تبدو أحيانا أخرى علاقة خصومة، فالفلسفة تحاول فى العادة صياغة إطارات «صلبة» للمفاهيم السينمائية، بينما السينمائيون يريدون هذه المفاهيم مرنة ومتدفقة دوما بالحرية.

والواقع الراهن فى رأيى يميل لجانب السينما، فالتقنيات الجديدة لا تتوقف أبدا عن التطور، وما كان الفنان السينمائى ينفقه من وقت وجهد ومال من أجل التجريب أصبح ممكنا إنجازه بضغطة زر على الكمبيوتر، لذلك فإن التطبيق يسبق النظرية الآن بشوط طويل، وتسللت حتى للأفلام الجماهيرية قدرة هائلة على «التفلسف»، مثلما هى الحال مع «ماتريكس» أو «يوم حيوان خُلْد الأرض».

مع فصول الكتاب الستين سوف تزداد معرفتك بالسينما عمقا، كما سوف يزداد عطشك لمعرفة جديدة، لأنك تأكدت مع «الفلسفة والسينما» أنه ليست هناك فكرة واحدة قاطعة مانعة، وأنه ليس هناك جوهر واحد يمكن أن نرد كل الأشياء إليه، وإنما هى الحياة فى جريانها، والسينما كالحياة لا تتوقف أبدا عن التدفق بلا نهاية.

أحمد يوسف

المقدمة

شهدت الموجة الجديدة من الاهتمام بالسينما فى الأوساط الأكاديمية مولد دراسات سينمائية باعتبارها فرعًا من فروع الدراسة الأكاديمية، كما شهدت زيادة فى مناهج دراسة السينما فى كل المستويات الدراسية فى الكليات والجامعات. كما أن السينما أصبحت مثيرة لاهتمام فروع الدراسة الأخرى، والفلسفة بشكل خاص، والتى تشهد حاليًا «ازدهارًا» فى المجال العام للفلسفة والسينما.

وأحد أسباب هذه النزعة يتعلق باتساع نطاق موضوعات كانت تقليديًا تدرس فى مجال الجماليات الفلسفية: فإذا كانت السينما تواجه بالتجاهل على يد فلسفة الفن حتى عشرين عامًا مضت، فإن علماء الجمال المهمين يقدمون اليوم دراسات فلسفية مستفيضة حول السينما باعتبارها جزءًا محوريًا فى أعمالهم. وهناك مناهج دراسية تقدم اليوم فى فلسفة السينما، وتناقش السينما بشكل منتظم فى مناهج علم الجمال، وازدادت الكتب التى تدرس السينما من وجهة نظر الجماليات الفلسفية.

وهناك سبب آخر لأن يسهم الفلاسفة فى الدراسات المتزايدة فى مجال فلسفة السينما، وهو أن الكثير من الإصدارات حول «نظرية السينما» والتى ظهرت فى الدراسات السينمائية قد قدمت تحديًا متضمنًا أو صريحًا للافتراضات والمناهج الفلسفية الأساسية. ومن الأمثلة الجوهرية بيانات علماء سيميولوجيا السينما حول شروط إمكانية المعنى السينمائى، والتى حثت بعض الفلاسفة على تقييم هذه المزاعم فى ضوء الحجج والبراهين الخاصة بفلسفة اللغة، وعلم الإدراك، واللسانيات (علوم اللغة)، كما أن معتقدات نظرية السينما تعتمد على التحليل النفسى قد صنعت ردود أفعال من الفلاسفة المتخصصين فى فلسفة العقل وعلم النفس. لقد ظهرت فلسفة السينما إذن فى جانب منها باعتبارها اشتباكًا وحوارًا نقديًا مع العمل فى مجال نظرية السينما، والعكس بالعكس.

وهناك نزعة مهمة معاصرة أخرى تتجسد فى ظهور دراسات عديدة كتبها فلاسفة محترفون، يستكشفون المغزى الفلسفى لأفلام وأنماط فيلمية بعينها. وبرغم أن المعنى الدقيق لما يمكن أن «تكون» به السينما فلسفية، أو تسهم فى المعرفة الفلسفية، لايزال موضع جدال متنام، فإنه لا مجال للخلاف حول أن نطاق الأفلام - بما فى ذلك الجماهيرية منها - أصبح يعكس بطرق مثمرة القضايا الفلسفية التقليدية والمعاصرة. وكانت لوجود الأفلام فى سياق مناهج دراسة الفلسفة قبل التخرج نتائج مزدوجة، بالتصوير الحى للقضايا الفلسفية، وخلق الإثارة والمناقشة حولها، سواء كانت الفلسفة هى مجال الدراسة الأساسية أم الفرعية.

وهذا الكتاب «دليل روتليدج للسينما والفلسفة» قد تم تصميمه لكى يكون كتابًا دراسيًا ومرجعًا للدارسين فى المستويات الدراسية المختلفة، والذين يسعون إلى دراسة السينما والفلسفة. اقتران السينما والفلسفة فى عنوان هذا الكتاب يجب فهمه على أنه يشمل فى وقت واحد الدراسة الفلسفية للسينما، ودراسة الأبعاد والمضامين الفلسفية للأفلام، وقيمتها التربوية.

وفى ضوء الطبيعة المفتوحة لهذا المجال من البحث، وتداخل فروع الدراسة فيه فإن القارئ المستهدف لا يقتصر فقط أساسًا أو حتى بشكل أوَّلى على الفلاسفة. فإننا نطمح إلى بناء جسر بين الفلاسفة الذين يعملون فى هذا المجال، وبين طلبة ودارسى السينما أصحاب الميول النظرية أو الفلسفية. إن تجاهل الدراسات الفلسفية فى دراسات السينما ووسائط الاتصال هو نتيجة غير موفقة للحدود المصطنعة بين فروع الدراسة المختلفة. وهذا الكتاب تم تصميمه لكى يعبر هذه الفجوة بأن يتناول موضوعات تمس دراسة السينما والفلسفة معًا، كما قد تجذب الدارسين من فروع دراسة أخرى والذين يهتمون بالموضوعات التى تناولها الكتاب. ولهذا السبب فإن الموضوعات تغطى القضايا والمفكرين المألوفين لدى الفلاسفة، ولدى دارسى السينما ووسائط الاتصال، على أمل أن يزداد الاهتمام المتبادل بين المجالين.

وهذا الطموح أدى إلى تقسيم الكتاب إلى أربعة أجزاء. الجزء الأول هو «قضايا ومفاهيم»، والذى يقدم تغطية مفصلة لأكثر الأسئلة والمفاهيم أهمية فى هذا المجال. ويقدم

الفلاسفة ومنظرو السينما الذين كتبوا هذه الدراسات وجهات نظر منهجية وخلافية حول هذه الموضوعات الرئيسية، والتى تمد جذورها العميقة فى تاريخ الأدب، لكن لم يتم تنظيمها أو تقديمها فى شكل سرد تاريخى أو مناقشة تفسيرية. أما الجزء الثانى «مؤلفون واتجاهات» فيقدم معلومات جوهرية فى شكل تاريخ ثقافى ودراسات فى صانعى الأفلام كمؤلفين. وقد تم تصميم هذا الجزء لكى يقدم دراسات واضحة جازمة للآراء المختلفة الأساسية لأكثر الفلاسفة وأصحاب النظريات تأثيرًا، والذين أسهموا فى تقديم أفكار مهمة حول السينما. والجزء الثالث «أنماط فيلمية وأنواع أخرى» يتناول بعض تصنيفات الأفلام البارزة عند صانعى الأفلام، والجمهور، والنقاد، بالإضافة إلى المعلقين الفلسفيين. وبرغم أنه لا توجد محاولة للتغطية الشاملة هنا، فإن الموضوعات تغطى معظم الأنماط والأنواع الفيلمية بروزًا، والتى أثارت الاهتمام الفلسفى.

والجزء الرابع من الكتاب هو «السينما كفلسفة»، ويقدم عددًا من «دراسات الحالة» المختارة، ويركز على أفلام، وصناع أفلام وتيمات فلسفية فى الأفلام. وبرغم أن هذا الجزء لا يقدم تغطية تفصيلية لكل اللحظات الفلسفية المهمية فى التاريخ المعقد للسينما العالمية، فإنه يقدم أمثلة محددة للطرق التى يكون بها للأفلام مغزى فلسفى، كما أن الأبحاث تقدم للقارئ أمثلة على التفسيرات ذات التوجه الفلسفى للأفلام. ويتضمن هذا الجزء أحد عشر موضوعًا، والهدف ليس شموليًا، وإنما تقديم دراسات حالة مهمة توضح إمكانية استخدام الأفلام باعتبارها مصدرًا ومثيرًا للتحليل الفلسفى. ونأمل أن تكون لهذا الجزء فائدة تعليمية خاصة فى مناهج الدراسة قبل التخرج.

وليست لدى معدى هذا الكتاب أية أوهام بصدد تغطية كل الموضوعات التى تقع تحت العنوان العريض للفلسفة والسينما. والموضوعات التى تمت تغطيتها كانت نتيجة اختبارات تقوم على مبدأ إصدار هذا الكتاب، لكنها تعتمد أيضًا على وجود المؤلفين المناسبين الراغبين فى (والقادرين على) العمل فى حدود الزمن المتاح لنا، وتعتمد أيضًا على اعتبارات عملية أخرى. ونحن نأمل فى أن يكون المساهمون فى هذا الكتاب قد قدموا الكثير من البصيرة فى الموضوعات التى قمنا بتغطيتها، ونقطة بداية للعديد من الموضوعات الأخرى فى هذا المجال الواسع والذى يتزايد اتساعًا بقدر كبير من السرعة.

اعتراف بالفضل

يقدم بيزلى ليفينجستون الكثير من الشكر إلى كارل بلاتينيا لدعوته للاشتراك فى هذا المشروع. ولقد كان العمل فى الكتاب مدعومًا من خلال منحتين منفصلتين من مجلس منح الأبحاث فى المنطقة الإدارية الخاصة، هونج كونج، الصين. كما أن بحث بيزلى عن إنجمار بيرجمان والفلسفة مدعوم من منحة مركز «سيرج»، بالإضافة إلى أن العمل على تجميع هذه الأبحاث التى ضمها الكتاب، جاء بتمويل من منحة الأبحاث الأكاديمية. وبيزلى يقدم الكثير من الامتنان على هذا الدعم.

ويقدم كارل بلاتينيا الشكر لكلية كالفين لدعمها هذا الكتاب من خلال زمالة أبحاث كالفين، ولإجازة التفرغ خلال خريف ٢٠٠٧. كما يقدم الشكر أيضًا لجامعة لينجان، وخاصة إلى ميت هيورت، الذى أصبح أستاذًا زائرًا فى لينجان خلال تلك الفترة.

ونحن الاثنان نقدم الجزيل من الشكر إلى سولى ليونج لمساعدته القيمة. والشكر أيضًا إلى جيمس توماس لقيامه بحرص بنسخ هذا الكتاب.

الجزء الأول

قضايا ومفاهيم

(١)

التمثيل

يوهانس ريس

تطرح مركزية التمثيل بالنسبة للسرد السينمائى قضايا عديدة، بعضها متعلق بطبيعة وجود (أنطولوجيا) الممثلين والشخصيات، وبعضها الآخر متعلق بالواقعية ودور أساليب التمثيل، والبعض الثالث متعلق بمساهمة الأداء فى الجودة الفنية للفيلم. وهذا البحث يلقى الضوء على أكثر الأفكار تأثيرًا، وعلى القضايا المتعلقة بهذه الأفكار.

- التمثيل بالصور

فى السينما، تعتمد قيمة التمثيل على قدرات فنيين آخرين مثل مديرى التصوير والمونتيرين، والذين يسبرون أغوار طبيعة مساهمة التمثيل، حيث نحتاج إلى أن نرى الأداء من خلال الصور وشريط الصوت.

فى البداية، فإن خبرتنا بالأداء باعتباره جزءًا من الفيلم تتضمن أن التمثيل يؤثر بالضرورة فى الصورة وشريط الصوت. والصور التى يتم توليدها عن طريق الكمبيوتر، وتعتمد على «اقتناص الحركة» أو «اقتناص الأداء»، توضح على نحو أكثر دقة علاقة التمثيل بالصور. لقد كان أداء آندى سيركيس فى دور الغول فى ثلاثية «ملك الخواتم» حالة دالة على ذلك، فبرغم أننا كنا نرى مخلوقًا خياليًا له مظهر خارجى تم خلقه عن طريق الكمبيوتر، كأنه من صنع الرسم فى الفن التشكيلى، فإن حركات الغول الغريبة وإيماءاته ووقفاته كانت تعتمد جميعًا على تكنيك سيركيس فى التمثيل.

لقد كانت فكرة أن الصور الفوتوغرافية مختلفة تمامًا عن الصور الأخرى فكرة أثارت الكثير من الجدال والخلاف، ومن الواضح أن الصور المتحركة تشترك مع الصور الأخرى فى الكثير من السمات الجمالية. فالمصور التشكيلى، والمخرج السينمائى، اللذان يريدان تصوير وضع معين لشخصية سوف يواجهان قرارات متشابهة تتعلق على سبيل المثال بكيفية إطار الصورة، والتكوين، وإضاءة الشخصية، كما أن المصور التشكيلى قد يطلب من الموديل أن يحافظ على وضع معين، فى تشابه مع المخرج الذى يطلب من الممثل أن يتصرف بطريقة معينة. إننا ننظر إلى الصور فى الحالتين، اللتين تعتمدان على تكنيك كل من المصور والمخرج، لكن أحدهما يعتمد على تكنيك التمثيل حيث إن الممثل يتحرك داخل إطار الصورة.

إن مفهوم كيندال إل والتون عن الشفافية قد يلقى ضوءًا على نوعية العلاقة التى تقوم بالتأثير فى صور الأداء التمثيلى. (والتون ١٩٨٤). لقد كان والتون يطور فكرة عبر عنها سابقًا أندريه بازان، حيث أشار والتون إلى أن الصور الفوتوغرافية تعرض ما حدث أمام الكاميرا، وبالتالى فإنها توضح علاقة متبادلة بين مضمون الصورة والأشياء أمام الكاميرا، بينما يعتمد التصوير التشكيلى على ما يعتقد المصور أنه لاحظه، وما ينوى أن يجعله مضمون الصورة.

وثانيًا، فإن التمثيل يتضمن أن شخصًا يلعب دورًا من سرد متخيل. ومن الممكن تعريفه، كما يصنعه جيمس ناريمور، على أنه «نوع خاص من الأداء المسرحى حيث اجتمع عدد من الأشخاص من أجل العرض، وأصبحوا أدوات للسرد». (ناريمور ١٩٨٨، ص ٢٣). والأنواع الأخرى من الأداء، مثل الغناء فوق خشبة المسرح، قد تستتبع أيضًا وظيفة سردية، لكن التمثيل يستتبع أن «الاجتماع من أجل العرض» يتطلب من الشخص أن يحاول أن يقوم بوظيفة الأداة فى السرد. وما يشترك فيه التمثيل مع الأنواع الأخرى من الأداء هو التقييم بواسطة الجمهور: والسؤال إذا ما كانت أهمية التمثيل تعتمد على قدرات المؤدى.

وثالثًا، فإن الأداء يتم تنفيذه من أجل جمهور السينما. إن التليفزيون الحكومى فى بعض البلدان يستخدم لبث المسرحيات الناجحة التى تؤدى فى قاعات مسرحية كبيرة، لكن هذا مثال على الأداء بوصفه موضوعًا للتوزيع فى وسيط سمعى بصرى. وفى الأداء

التمثيلى السينمائى، تكون لدينا توقعات محددة بالعلاقة بين التمثيل والتقنيات السينمائية. والدراسات المقارنة لمشاهد من مسرحية واحدة، واستخدام التصوير السينمائى بطرق متشابهة، توضح أنه يمكن «معايرة» وقياس الأداء بدرجة أو بأخرى فى علاقته بالتكوين وحركات الكاميرا (جاكوبز ١٩٩٨)، كما أن الظلال المرهفة للأداء يمكن أن تغير الالتقاطات المختلفة من نفس اللقطة (أو من فيلم سابق) بطرق مهمة (ماكدونالد ٢٠٠٤، ص ٢٧-٣٢). وبذلك فإن التمثيل جزء مكمل ومنفصل من العمل فى السينما.

ومن الناحية التاريخية، فإن الاستخدام السائد للتقنية السينمائية سمح بالاعتماد على التمثيل، لكن الدراسة التجريبية وحدها هى التى يمكنها أن تكشف عن مدى مسئولية التمثيل عن الخصائص ذات القيمة مثل التعبير عن الشخصية. ومع ذلك فإن الذين يميلون إلى أهمية الصورة قد يشيرون إلى أن خبرتنا بالأداء تتأثر - على سبيل المثال - باستخدام المونتاج، وهكذا فإن التمثيل نوع من المادة الخام للمونتير، وهى المادة الخام المعرضة لما يسمى تأثير كوليشوف.

وبرغم أن هذه المقدمة المنطقية صحيحة، فإنها لا تعنى أن المونتاج هو الذى يبنى المضمون التعبيرى للتمثيل، ويجب ألا نثق فى تأثير كوليشوف باعتباره برهانًا فى هذا المجال. كان ليف كوليشوف مونتيرًا ومخرجًا فى روسيا ما بعد الثورة، وقام بتجربة قطع فيها بين لقطة مبكرة للممثل إيفان موجوكين ولقطات لأشياء أخرى، وكان رد فعل المتفرجين الذين شاهدوا تتابع اللقطات يوضح فيما يبدو أن المونتاج - وليس تمثيل موجوكين - هو الذى خلق المعنى. لقد ضاعت اللقطة المستخدمة فى هذه التجربة لتمثيل موجوكين، لكن تجربتين مشابهتين لكوليشوف توضحان أنه استخدم تلك اللقطات الموجودة أصلاً لأهداف تعليمية، لكى يصور القطع من خطوط العين، ولم يكن يهدف إلى إثبات نقطة نظرية (تسيفيان ومساعدوه، ١٩٩٦، ص ٣٥٩). لذلك فإنه يجب علينا الشك فى الإشارة إلى تجربة كوليشوف باعتبارها تتعلق بالتمثيل والتعبير. أولاً، يفترض فى العادة أن موجوكين اشترك فيما يمكن تسميته بالتجربة شبه العلمية، بينما كان فى الحقيقة فى زمن إجراء «التجربة» قد هرب من روسيا بسبب الثورة (انظر ألبيرا ١٩٩٥، ص ٧٦). وثانيًا، يفترض أن موجوكين كان لا يعبر عن مشاعر فى اللقطة، وبالتالى فإن المونتاج خلق الإيهام بأنه كان يعبر عن عاطفة محددة. لكن لا يمكن تصديق أن كوليشوف صور أداء غير معبر لموجوكين

بفرض أنه استطاع العثور على مثل هذا الأداء. والنظرة غير المعبرة فى لقطة مبكرة لا يمكن مونتاجها بسهولة مع لقطات لأشياء أخرى، حيث إن المتفرج لا يجد سببًا لكى يسأل عن سبب من خارج الشاشة وراء هذا التعبير.

من الأفضل لنا أن نأخذ مثالاً أكثر معاصرة على كيفية عمل التمثيل والمونتاج معًا، وهو المثال الذى قدمه نويل كارول فى نظريته عن مونتاج وجهة النظر، والذى يتضمن أن تعبيرات الوجه غامضة وملتبسة على نحو ما. ومن أجل توصيل العواطف والمشاعر بطريقة محددة فى السينما، فقد تم تطوير البناء السينمائى المعروف باسم مونتاج وجهة النظر. (كارول ١٩٩٢).

- ثنائية الممثل والشخصية

يقدم الممثل للمتفرجين متعة رؤية وسماع الأداة الفنية كجزء من الفيلم، لكن يظل من غير الواضح أننا نرى الممثل والشخصية فى الوقت ذاته.

وطبقًا لمعظم التفسيرات، فإن وعينا بالمؤدى يجب ألا يتدخل مع فهم المتفرج للسرد أو استغراقه فيه. ويقدم ناريمور مثالاً مدهشًا من فيلم «ملك الكوميديا» (١٩٨٣) حيث المجاميع (الكومبارس) فى موقع التصوير (أو ما يمكن وصفهم بالأشخاص العابرين فى السـرد) يتـوقفون لكـى يـروا النجم الشهير روبرت دى نيرو والممثلة ساندرا بيرنارد (أو شخصيتيهما المتخيلتين فى السرد). وهكذا فإن صانعى الأفلام قد يتلاعبون بقدرتنا على ملاحظة ظلال لعب الدور لكى يضفوا الصبغة الدرامية على فكرة وجود المشاهير فى شكل جديد، بما يترك المتفرج ليتأمل مستمتعًا بالتباس الهوية ولعب الدور (ناريمور ١٩٨٨، ص ٢٨٥). وهذا النوع من التجربة يفترض مسبقًا التمييز بين ما يطلق عليه جورج إم ويلسون العنصر الفوتوغرافى، وما يطلق عليه التجسيد السينمائى. وطبقًا لما يقوله ويلسون فإن «هناك تفاعلاً معقدًا وديناميكيًا بين هذه الأنواع للتجسيد بما يجعل من المستحيل عند تحليل فيلم ما أن نوقف هذا التفاعل من أجل أن نفصل بين عناصره». (ويلسون ١٩٨٦، ص ١٤٠).

والممارسات التقليدية فى صناعة السينما - مثل اختيار الممثلين طبقًا للنمط وتسويق بعض الممثلين ليصبحوا نجومًا - تعطى مثالاً لكيفية عمل هذا التفاعل. وعلى سبيل المثال، فقد نحلل دور صور النجم فى الأداء من خلال البحث عن استخدام خاص لبعض ملامح شخصيته، وهو الاستخدام الذى قد يكون ملائمًا أو خاطئًا (داير ١٩٧٩، ص ١٤٣-١٤٩). وأحد نماذج فهم اختيار الممثل حسب النمط وصورة النجم هو أن نفترض أننا نشكل منها مركبًا أو خلاصة، لها جذورها فى أدوار قوية على نحو خاص. وهكذا فإن ستانلى كافيل يناقش أداء همفرت بوجارت، ويقول إن شخصية بوجارت السينمائية - كما تأسست عبر العديد من الأدوار- أصبحت من القوة بحيث تجعل أسماء الشخصيات ثانوية أو فى مرتبة تالية: «إن «بوجارت» أصبح يعنى الشخصية التى تم خلقها فى مجموعة معينة من الأفلام». (كافيل ١٩٧٩، ص ٢٨). وقد تكون هناك أسباب أخرى غير التمثيل الجيد للوصول إلى النجومية. فالعديد من الدراسات حول النجوم تناولت نجومًا معينين وسياقهم التاريخى والمهنى (انظر على سبيل المثال، ستادلر ١٩٩٦، باسينجر ٢٠٠٧).

وما يشكل أساس ثنائية الممثل والشخصية هو: التمييز الضرورى بين مجموعتين من الأفعال والمواقف. فكما لاحظنا سابقًا، فإن التمثيل يعنى أداء ينفذ من أجل جمهور، وأن المؤدى يصبح أداة فى السرد. وهذا يعنى أننا لا نخطئ بأن ننسب جريمة القتل فى السرد إلى ممثل حقيقى، كما أن معتقدات ورغبات الشخصية سوف تظل مميزة ومنفصلة. وبالعكس فإن هذا يعنى أننا قد نعجب بأداء الممثل، حتى لو كنا لا نوافق أخلاقيًا على الأفعال الكريهة المنفرة للشخصية التى يؤديها.

وبالمثل فإن الممثل والشخصية لا يشتركان فى تجربة عاطفية، حتى لو كان الممثل يستخدم تكنيكًا واقعيًا. وعلى سبيل المثال، فإن الممثلة الأمريكية ليندساى كراوس تقول: إن التمثيل الجيد يحدث عندما «يكون ما يحدث فى المشهد يتوافق تمامًا مع شىء عليك (كممثل) أن تفعله. إن تلك هى حياتك فى هذه اللحظة» (مقتبس فى زوكر ١٩٩٥، ص ٢٠). وهكذا، فإن حدثًا متخيلاً يصبح فى مقام حدث حقيقى تود أن تؤديه. ومع ذلك فإن هذا لا يعنى أن الممثل والشخصية يتشاركان فى تجربة عاطفية واحدة. إن عاطفة ما مهمة للدور وللمتفرج بوصفها جزءًا من مضمونها - عاطفة الممثل - تصبح أكثر قابلية للتصديق من غيرها.

والتجربة العاطفية للممثل يجب أن تعكس أنه يلعب دورًا، لأن ما يتطلبه الدور (أو يعطيه، ويحتاجه.. إلخ.) هو أصل الحاجة لتطبيق تكنيك واقعى فى الأساس.

إن السؤال هو: كيف نستطيع التعرف على مجموعتين مميزتين من الأفعال، والمعتقدات، والرغبات، بالإضافة إلى تفاعل دائم بين التجسيد الفوتوغرافى والتمثيل الدرامى. إننى أعتقد أننا نميز بين طريقتين لفهم ثنائية الممثل والشخصية، وبسبب افتقاد مصطلحات أفضل فإننى سوف أطلق عليهما نموذج البطة والأرنب والنموذج الواقعى.

وطبقًا لنموذج البطة والأرنب، فإن كلاً من الممثل والشخصية مميز ومنفصل، لأن كلاً منهما ينتج من منظور مستقل، ونحن لا نستطيع أن نرى إلا أحدهما فقط، بطريقة تشبه الرسم الخادع للعين للبطة والأرنب. (من الخدع البصرية، هناك بعض الرسوم التى تنظر إليها فتراها ترسم شكلاً، لكنك إذا أعدت النظر رأيت شكلاً آخر - المترجم). أى أننا نرى فى أجزاء الصورة إما الممثل أو الشخصية، أى أداتين منفصلتين مميزتين، ومعلومات الصورة تكون مرتبطة بأحدهما عند بداية النظر إليها. والتمييز بين مضمونين مختلفين لا يفسر كيف أن أدوار الممثل السابقة يمكن أن تؤثر فينا، لكن يستطيع المرء: أن يفترض أن تلك الخصائص تنتقل من أداة إلى أخرى (الممثل والشخصية - المترجم) لأنهما متطابقان فى مظهرهما الخارجى فى الصور. وعلى سبيل المثال يقول ستيفن هيث أن «التعبير» أو «شخص التمثيل» هو نتيجة الدوران فى العديد من المستويات: أداة الفعل، الممثل الذى يظهر بجسده، صورة الممثل، والشخصية باعتبارها فرد خاصًا (هيث ١٩٨١، ص ١٧٩-١٨٢). ومع ذلك فإن السؤال هو إذا ما كان هيث يبالغ فى حقيقة أننا ننظر إلى الصورة، لأن مستويات هيث يمكن أن تنطبق على أية أداة. وعلى سبيل المثال، قد أستطيع أن أصف نفسى كأداة، فلدى جسدى، وأستطيع أن أتظاهر أننى شخص آخر، ويكون أشخاص آخرون صورة لى. وفى هذه الحالة، لا نستطيع بالضرورة الزعم بأن المعنى ينتشر بالطريقة التى يصفها هيث. وطبقًا للنموذج الواقعى فإن المتفرج يخزن المعلومات التى يراها فى الفيلم مع الممثل الذى تم تصويره، وبدلاً من رؤية معتقدات ورغبات الشخصية التى يقوم الممثل بأدائها على أنها تنتمى إلى عالم متخيل، فإنه يمكن رؤيتها باعتبارها تنتمى للممثل. بكلمات أخرى، فإن التمثيل (أو التجسيد الدرامى) يمكن رؤيته على حالة خاصة من القيام بأفعال محددة.

ومثل أفعال الحياة العادية، أو مثل استخدام المفارقة، فإنه طريقة آمنة وغير مخادعة للقيام بالأفعال. إن من غير المحتمل أن ننسب ما يمكن أن نسميه أفعال الممثل إلى أداة غير موجودة، لذلك فإننا نظل مع هذه الأداة (الممثل)، وهو يقوم بالمفارقة، أو يقوم بمحاكاتنا فى حياتنا اليومية.

وإذا كانت ثنائية البطة والأرنب تتضمن نوعًا من الخطأ الإدراكى عندما نتأثر بالأدوار السابقة أو بما تقوله الدعاية عن النجم، فإن النموذج الواقعى يرى الأدوار السابقة كطرق لإعداد توقعاتنا من الممثل، بافتراض وجود دور جديد فى ظروف جديدة. ومع ذلك فإن النموذج الواقعى قد يواجه صعوبات عندما نقابل أدوارًا يلعبها ممثلون عديدون، وعلى سبيل المثال، فى فيلم «جمل تقرأ صحيحة وعكسية» (٢٠٠٤)، فإننا نفترض استمرار معتقدات ورغبات الشخصية بينما نرى ثمانى ممثلات مختلفات، أى أننا نفترض أن لكل ممثل هدفًا فى لعب الشخصية الرئيسية من النقطة التى تركها فيها الممثل السابق.

- التكنيك

عند محاولة تقييم إسهام الممثلين، فربما يكون من الأفضل لنا أن ندرس تكنيك الأداء بدلاً من أن نطرح أسئلة حول من هو مؤلف العمل الفنى. فالسيناريو وقرارات المخرج يضعان الإطار الذى يعمل الممثل بداخله، فيما يشبه الحدود التى يواجهها - على سبيل المثال - الموسيقيون وراقصو الباليه.

يمكن ببساطة رؤية تكنيك التمثيل على أنه الذى يسمح للممثل بأن يؤدى دورًا معينًا أو جزءًا منه. ومن الحق القول بأن هذا التعريف الشامل لا يفرق بين الأدوار التى تتطلب أداء خاصًا وتلك التى يمكن أن تؤدى على نحو سهل. ومع ذلك فإن التكنيك يعنى العديد من الأشياء، فالدور يمكن أن يعرض المهارات التى لا نعتبرها عادة جزءًا من المناهج الأساسية لتعليم التمثيل، لكن المتفرجين يقدرونها، وهذا واضح على سبيل المثال فى الأفلام الموسيقية وأفلام فنون القتال. وقد يستلزم الدور نوعًا من الأفعال التى اعتدنا أن نؤديها فى حياتنا اليومية، مثل قيادة سيارة أو فتح باب، وقد تبدو هذه الأفعال لا تحتاج إلى فن أو مهارة.

ومن أجل تفسير كيف أن أفعالاً يومية يمكن أن تعتبر أحيانًا ذات صفات جمالية قيمة داخل أداء ما، فربما كان من الأفضل أن نتبنى نظرة شاملة وغير معيارية لتكنيك التمثيل.

إن الأداء السينمائى لا يحتاج إلى جهد تكنيكى كبير لكى يخدم الدور والفيلم، والمثال على ذلك هو تمثيل غير المحترفين. لقد كان المخرج الفرنسى روبير بريسون يهدف إلى تصوير أفعال الشخصية باعتبارها تلقائية وكأنها من العادات المألوفة، وهو أسلوب فى التمثيل يتناقض بقوة مع مضمون ما كان فى سرد أفلامه، لذلك كان بريسون يفضل الهواة، الذين كان يمكنه أن يطلب منهم إعادة الفعل مرة بعد أخرى، إلى أن تصبح علاقتهم بالأشياء والأشخاص «صحيحة لأنهم لم يعودوا يفكرون فيها» (بريسون ١٩٧٧، ص ١٢). وعندما يعمل ممثل مع ممثلين من الأطفال، يقترح فسيفولد بودوفكين (معتمدًا على خبرته فى السينما خلال عشرينيات وبداية ثلاثينيات القرن التاسع عشر) أن يقوم المخرج بإعطائهم تعليمات مضـــادة فى وسط الالتقاطة لكى يستخرج منهم رد فعل أصيلاً من المفاجأة أو الاضطراب، وبذلك فإنه يخلق ما يطلق عليه ظروف الحياة الحقيقة (بودوفكين ١٩٥٤، ص ١١٩). وبرغم أن هذه الأنواع من الأداء تغذى فكرة أن التكنيك ليس ضروريًا على الإطلاق فى التمثيل السينمائى، فإنه يمكن اعتبارها تأكيدًا لأن المخزون التكنيكى المحدود قد يكون كافيًا أحيانًا لأداء دور بأسلوب ملائم لمشهد محدد أو فيلم معين.

والأدوار التى تتطلب تكنيكًا صعبًا قد تحتاج من الممثل أن يجمع بين التحكم المتعمد فى الإيماءات والكلام، والتجربة الوجدانية. ومن أجل توصيل الحالة الذهنية للدور على نحو واضح ومميز، قد يطور الممثل طريقة معينة لطريقة الكلام أو الإيماءات، وعندئذ يمكن للتجربة الوجدانية أن تقوم بإزالة علامات التعمد، لتوحى بالعواطف وراء الإيماءة أو سطر الحوار. لقد كتب كونستانتين ستانسلافسكى شديد التأثير باستفاضة عن أدوات الممثلين فى تبنى العواطف وتوصيل الشخصية، واعتمدت كتاباته على عمله المهم والثورى باعتبارها مخرجًا مسرحيًا فى بدايات القرن العشرين (ستانسلافسكى ١٩٨٧، ١٩٧٩). وفى الفصل الخاص عن الكلام التمثيلى فى «خلق الدور»، ينصح الممثل بأن يميز بين الوقفات «المنطقية» و«النفسية». ففى الوقفة المنطقية، يتضح المعنى اللفظى لسطر حوار من خلال الإفصاح عن لحظة تفكير، أما فى الوقفة النفسية فإن الممثل يستحضر نصًا فرعيًا (معنى متضمنًا

بين السطور- المترجم) للسطر التالى أو الكلمة التالية، من خلال استخدام الصور التى توحى بالعاطفة. وفى نفس الفصل أيضًا، يسدى ستانسلافسكى النصيحة حول كيفية أداء مونولوج بطريقة تعطى الانطباع بزيادة القوة دون التضحية بوضوح، من خلال خطوات متصاعدة لنغمة الصوت. وهذا التكنيك - مع الوقفات النفسية والمنطقية - واضح على سبيل المثال فى أداء لورانس أوليفيه للمونولوجات فى «هاملت» (١٩٤٨).

وأصحاب النظريات والتربويون الآخرون فى مجال التمثيل قللوا من الحاجة لتحكم متعمد وتنفيذ حريص لخطة ما، وهو ما يعطى الممثل مساحة أكبر لكى يدع عواطفه تؤثر فى أدائه. ومن أكثر هؤلاء أهمية "لى إستراسبيرج"، الذى نادى بأن الممثل فى أداء ما يجب أن «يفكر بالفعل فى شىء حقيقى بالنسبة له فى لحظة محددة» (إستراسبيرج ١٩٩١، ص ٤٦). وإذا كان ستانسلافسكى قد شعر بأن الاندماج الشخصى الشديد سوف يخاطر بالبناء المتصاعد نحو ذروة، وبالقدرة على التكرار (ستانسلافسكى ١٩٨٩)، فإن تناول إستراسبيرج قد يكون أكثر ملاءمة للسينما (كرانيسكى ١٩٩٩، وانظر أيضًا كرانيسكى ١٩٩٨). وكان أحد مساعدى إستراسبيرج هو إيليا كازان المخرج المهم، وهو الذى طور إستراتيجيات للحفاظ على التحكم فى البناء والذروات، والحصول فى الوقت ذاته على أداء يأسر المتفرجين فى الجزء الأكبر لأن الممثلين - خاصة مارلون براندى وجيمس دين - لا يركزون على تنفيذ خطة متعمدة. ومن خلال الارتجال، وإقامة علاقة بين «أحداث المادة الدرامية وحياتهم»، فإن كازان كان يضمن أن للممثلين تجربة وجدانية قوية (كازان ١٩٩٩، ص ٨١، ص ١٣٧). ومن خلال الامتداد باللحظة الوجدانية بواسطة القطع جيئة وذهابًا بين اللقطات القريبة، فإنه يتم التحكم فى ذروة المشهد على طاولة المونتاج أكثر من التحكم فيها بالأداء وحده (كازان ١٩٩٩، ص ٧١،٧٠).

وبمراعاة ما يفضله الممثلون، والمخرجون، ومعلمو التمثيل، فيما يخص المناهج والتدريبات والتمرينات، فإننا سوف نحصل على طريقة لتحليل أداء ما. وإن لم يقرأ ما كان على سيرجى إيزنشتين أن يقوله حول الحركة التعبيرية، فإنه من غير المحتمل أن يصف أداء نيكولاى شيركاسوف - فى المشهد الأخير من فيلم «إيفان الرهيب الجزء الأول» (١٩٤٤) - بأنه سلسلة من الصراعات الجسمانية، حيث يعمل الممثل ضد الجاذبية الأرضية وضد

خمول حركة سابقة (إيزنشتين ١٩٨٨، ص ٥٢-٥٦). وبمجرد أن نتعرف على التكنيك، فإن وصف إيزنشتين يتماشى تمامًا مع تفسير ما يعطى للأداء إحساسًا بالاصطناع والقوة فى وقت واحد. إن صراع الحركة يرهق جسم شيركاسوف حتى إنه يصبح من المستحيل استخدام الصورة والوقفات النفسية معًا، وهذا المشهد نموذج جيد على تكنيك طوره لأول مرة فسيفولد مايرهولد فى تناول «غير متقمص» للتمثيل اتبعه بعد ذلك برتولت بريخت (انظر أيضًا ليش ١٩٩٣).

ويمكن للممثل أن يستخدم تكنيكات مختلفة للأدوار المختلفة، أو حتى لمشاهد مختلفة، ويمكن لاثنين من الممثلين الوصول إلى تكنيكات متشابهة، حتى لو كان أحدهما مدربًا على هذا التكنيك. وبكلمات أخرى، يجب علينا فقط أن نعتمد على التحليل السينمائى التقليدى وعلى عين نقدية. والمثال على ذلك هو مقارنة أندريه بازان لأسلوب التمثيل الذى طوره همفرى بوجارت فى بداية الأربعينيات، مع ما أطلق عليه بازان مدرسة كازان فى التمثيل. وإذا افترضنا أن الممثلين يواجهون قيودًا مشتركة، يأتى بعضها بسبب الميكانيزمات النفسية التى تدخل فى العواطف، فيجب علينا أن نتوقع أنواعًا مختلفة من الأداء الذى يعتمد على تكنيكات متشابهة. وبهذا المنظور فإن التكنيك المستخدم فى أداء كل من بوجارت ومدرسة كازان يجسد ما رآه بازان على أنه إحساس مشترك بالعالم الداخلى (بازان ١٩٨٥، ص ١٠٠).

وبالنظر إلى تكنيكات التمثيل، فيمكننا أيضًا أن نصبح أكثر فهمًا للأساليب. إن التكنيكات قابلة للتطبيق فى أدوار مختلفة بواسطة مؤدين مختلفين، وعندما يحدث ذلك سوف تكون هناك اختلافات وتشابهات مثيرة، تقودنا إلى أن نتحدث عن أسلوب مجموعة ما، أو أسلوب فترة تاريخية ما. والأكثر أهمية هو أننا نحتاج إلى تمييز متى تعكس أنواع الأداء المختلفة اختلافات فى الأسلوب، أكثر من الاختلافات فى الدور أو السرد. وكما أشار رودولف آرنهايم، فإنه يمكن الوصول إلى المصطلحات والشروط الأسلوبية بطريقتين، إما بتناول من أسفل إلى أعلى حيث نحدد الأنماط المميزة والمتكررة فى بناء تجريبى سابق التحديد، أو بتناول يقوم على الافتراض، حيث نفترض وجود قيود محددة تقوم القرارات بالتغلب عليها (آرنهايم ١٩٨٦، ص ٢٦٤). وعلى سبيل المثال، ربما ننظر إلى استخدام

الوقفات المنطقية والنفسية لنحاول تحديد الأسلوب المميز لممثل ما، ولكى نشرح استخدامًا معينًا للكاميرا والمونتاج قد نفترض أن تكنيكات التمثيل الواقعية صعبة الاستخدام، لأن العواطف القوية بشكل خاص تدمر بسهولة البناء الكلى.

وبالبحث عن التكنيكات، فلسنا فى حاجة لافتراض أن كل أساليب التمثيل تعتبر قوانين تاريخية لتجسيد شخصيات فى عالم يشبه عالمنا. إن كل أساليب التمثيل لا تهدف إلى الواقعية بهذا المعنى، والأساليب التى لا تهدف إلى الواقعية قد تظل ناجحة فى تحقيق اندماج المتفرج فى علاقته بالأداة (الممثل) فى السرد. وقبل القرن التاسع عشر مباشرة وعند بدايته، كان من المتوقع من الممثل المسرحى أن يلعب دورًا كما لو أنه «خطيب» مفوَّه، أو شخص قادر على التأثير فى الجمهور من خلال تكنيك البلاغة والفصاحة، بأن يقوم مثلاً بتجسيد الكلمات من خلال الإيماءات (كريستيانسن ١٩٧٥، ص ١٩٦). والتمثيل الجيد فى مثل هذه الأساليب يعتمد على «كيف أن الممثل يتعامل مع المراحل الوسيطة لإيماءة ما لكى يصل إلى حدودها، أو كيف يصنع الممثل انتقالات مؤثرة من إيماءة إلى أخرى»، بالإضافة إلى قدرة الممثل على التواؤم مع المصاحبة الموسيقية (ماير ١٩٩٩، ص ١٨). وكان التمثيل السينمائى فى مراحله المبكرة يحمل آثارًا من تكنيكات الأداء التى كانت تستخدم أصلاً للتأثير فى جمهور مسرحى. وخلال العقدين الثانى والثالث من القرن العشرين، كان الممثلون يستخدمون إيماءات عريضة ووقفات لإطالة الذروة السردية، كما لو كان المتفرج ينظر إلى صورة فوتوغرافية ثابتة، فيما كان يسمى الأسلوب «الصورى» (بروستر وجيكوبز ١٩٩٧). وخلال الثلاثينيات كانت التعبيرات سابقة التجهيز، والتى تشبه الأقنعة - والتى كانت فى الأصل تستخدم لتقوية الخطاب البليغ للممثل المسرحى والتوضيح الكامل للمضمون العاطفى - كانت هذه التعبيرات تستخدم فى الأدوار السينمائية التى تجسد المعايير الأخلاقية العالية (ريس ٢٠٠٤).

وفى دراسة التمثيل، من المهم ألا نقبل ما يمكن أن نطلق عليها الأطروحة السلوكية على علاتها أو قضية مسلمًا بها، فطبقًا لها يتصرف الممثل فقط حسبما يقتضيه السيناريو، أو كما يقترح المخرج. إن هذا الافتراض سوف يجعلنا نركز سريعًا أو أكثر من اللازم على تكنيكات اختيار الممثلين للأدوار، وتكوين الكادرات، والمونتاج، على حساب التمثيل. وربما

كانت الفرضية السلوكية كافية للأدوار التى لا تتطلب تكنيكات خاصة، لكنها لا تفى بتذوق وتقدير معظم التمثيل السينمائى. ومن خلال التوازن الذى يقوم به الممثل بين التحكم المتعمد والتجربة الوجدانية، وهى التوازن الذى يمكن أن يتخذ أشكالاً مختلفة، فإنه يمكن تحقيق الحياة الوجدانية للشخصيات. وتلك القدرة هى جوهر التمثيل الجيد.

* * *

انظر أيضًا رودولف آرنهايم (الفصل ٢٧)، برتولت بريشت (الفصل ٣٠)، نويل كارول (الفصل ٣١)، السينما الرقمية (الفصل ٧)، العاطفة وإحداث التأثير (الفصل ٨)، سيرجى إيزنشتين (الفصل ٣٥)، الواقعية (الفصل ٢٢)، الأسلوب (الفصل ٢٥).

المراجع

Albéra, F. (1995) *Albatros: des Russes à Paris, 1919–1929*, Milano: Mazzotta; and Paris: Cinémathèque française.

Arnheim, R. (1986) "Style as a Gestalt Problem," in *New Essays on the Psychology of Art*, Berkeley: University of California Press.

Basinger, J. (2007) *The Star Machine*, New York: A. A. Knopf.

Bazin, A. (1985) "The Death of Humphrey Bogart," in J. Hillier (ed.) *Cahiers du cinéma: The 1950s*, London and New York: Routledge and Kegan Paul.

Bresson, R. (1977) *Notes on Cinematography*, trans. J. Griffin, New York: Urizen Books.

Brewster, B., and Jacobs, L. (1997) *Theatre to Cinema: Stage Pictorialism and Early Film*, Oxford and New York: Oxford University Press.

Carnicke, S. M. (1998) *Stanislavsky in Focus*, Amsterdam: Harwood Academic Publishers.

—— (1999) "Lee Strasberg's Paradox of the Actor," in A. Lovell and P. Krämer (eds.) *Screen Acting*, London and New York: Routledge.

Carroll, N. (1993) "Toward a Theory of Point-of-View Editing: Communication, Emotion, and the Movies," *Poetics* 14: 123–41.

Cavell, S. (1979) *The World Viewed: Reflections on the Ontology of Film*, Cambridge, MA: Harvard University Press.

Christiansen, S. (1975) *Klassisk skuespilkunst. Stabile konventioner i skuespilkunsten 1700–1900*, Copenhagen: Akademisk Forlag.

Dyer, R. (1979) *Stars*, London: British Film Institute.

Eisenstein, S. M. (1988) "The Montage of Film Attractions," in R. Taylor (ed.) S.M. *Eisenstein: Selected Works*, vol. 1: *Writings, 1922–34*, Bloomington: Indiana University Press.

Heath, S. (1981) *Questions of Cinema*, Bloomington: Indiana University Press.

Jacobs, L. (1998) "Keeping Up with Hawks," *Style* 32: 402–26.

Kazan, E. (1999) *Kazan on Kazan*, ed. J. Young, London: Faber and Faber.

Leach, R. (1993) "Eisenstein's Theatre Work," in I. Christie and R. Taylor (eds.) *Eisenstein Rediscovered*, London and New York: Routledge.

Mayer, D. (1999) "Acting in the Silent Film: Which Legacy of the Theatre?," in A. Lovell and P. Krämer (eds.) *Screen Acting*, London and New York: Routledge.

McDonald, P. (2004) "Why Study Film Acting: Some opening Reflections." in C. Baron, D. Carson, and F. P. Tomasulo (eds.) *More Than a Method: Trends and Traditions in Contemporary Film Performance*, Detroit: Wayne State University Press.

Naremore, J. (1988) *Acting in the Cinema*, Berkeley: University of California Press.
Pudovkin, V. I. (1954) *Film Technique and Film Acting*, trans. I. Montagu, London: Vision Press.
Riis, J. (2004) "Naturalist and Classical Styles in Early Sound Film Acting," *Cinema Journal* 43: 3–17.
Stanislavsky, K. (1987) *Creating a Role*, trans. E. R. Hapgood; ed. H. I. Popper, New York: Theatre Arts Books.
—— (1989) *An Actor Prepares*, trans. E. R. Hapgood, New York: Routledge.
Strasberg, L. (1991) "A Dream of Passion: The Development of the Method," in J. Butler (ed.) *Star Texts: Image and Performance in Film and Television*, Detroit: Wayne State University Press.

Studlar, G. (1996) *This Mad Masquerade: Stardom and Masculinity in the Jazz Age*, New York: Columbia University Press.
Tsivian, Y., Thompson, K., and Tsivian, E. (1996) "The Rediscovery of a Kuleshov Experiment: A Dossier," *Film History* 8: 357–64.
Walton, K. L. (1984) "Transparent Pictures," *Critical Inquiry* 11: 246–77.
Wilson, G. M. (1986) *Narration in Light: Studies in Cinematic Point of View*, Baltimore, MD: Johns Hopkins University Press.
Zucker, C. (1995) *Figures of Light: Actors and Directors Illuminate the Art of Film Acting*, New York: Plenum Press.

(٢)

من هو مؤلف الفيلم

آرون ميسكين

يلعب المخرجون دورًا مهمًا فى الحديث والتفكير السائدين حول السينما. إننا فى الأغلب نختار أن نتفرج على الأفلام تبعًا لمخرجيها (إنك تقول مثلاً: «سوف أرى أى شىء يخرجه تيم بيرتون»)، ونحن عادة ما نقوم بتقييم وتفسير الأفلام فى ضوء الأعمال الأخرى التى صنعها المخرج («إنه أفضل ما أخرج منذ فيلمه «إدوارد سايزوهاندز - ١٩٩٠»، ولقد أكد أن أفلامه لم تصبح أكثر عاطفية»). كما أننا نقارن بين عمل لأحد المخرجين وعمل لمخرج آخر (مثلاً، نقارن أفلام هوكس مع أفلام فورد، وأفلام لوكاس مع أفلام سبلبرج). وربما الأكثر أهمية هو أننا نقوم عادة بتعريف الأفلام حسب مخرجيها («هل رأيت فيلم سكورسيزى الجديد؟»).

ومن الشائع أيضًا أن المخرج هو الشخص الأكثر أهمية فى عملية صناعة الفيلم. وكما يقرر بوردويل وطومسون، فإنه «بداخل معظم الصناعات السينمائية، يعتبر المخرج الشخص الوحيد الأكثر مسئولية عن مظهر وصوت الفيلم النهائى» (بوردويل وطومسون ١٩٩٣، ص ١٣). ومن الطبيعى أن نعتقد أنه «بسبب» أن المخرج هو الشخص المحورى فى صنع الأفلام، فإن من المنطقى أن نتحدث عنه ونفكر فيه بالطرق التى ذكرناها سابقًا.

وقد تغرى هذه الاعتبارات المرء أن يعتقد أن المخرجين السينمائيين يشبهون فى الكثير المؤلفين الأدبيين، حتى إننا نكسب فهمًا أكبر للأعمال السينمائية بواسطة: ١- استعارة أفضل نظريات المؤلف من مجال الأدب، وتطبيقها على السينما، ٢- تعريف

المخرجين السينمائيين باعتبارهم يقومون بدور المؤلف. وما يمثله إيرنست هيمنجواى بالنسبة لرواية «أن تملك ولا تملك» (١٩٣٧)، قد يمثله هيوارد هوكس بالنسبة للفيلم الذى أخرجه عن الرواية فى عام ١٩٤٤. وبدءًا من الدفاع عن «سياسة المؤلف على يد أشخاص مثل فرانسوا تروفو، إلى شرح أندرو ساريس لنظرية المؤلف»، هناك مدى واسع من النقاد والمنظرين قاموا بصراحة بالتعامل مع العديد من المخرجين الكبار من التيار السائد أو من سينما «الفن» باعتبارهم مؤلفين (تروفو ٢٠٠٠، ساريس ٢٠٠٠، ٢٠٠٣). لكن برغم أن ذلك قد يثبت فى النهاية أنه إستراتيجية مثمرة، فإن هناك العديد من الاعتبارات التى يجب التوقف عندها قبل أن نمضى فى هذا الطريق.

أولاً، وبرغم أن من الحقيقى تمامًا أن المخرجين يظهرون بقوة فى المعالجات المعتادة حول السينما، فإنهم ليسوا وحدهم الذين يلعبون دورًا مهمًا، فى حديثنا وتفكيرنا حول السينما. إننا نتحدث عن فيلم «جوليا روبرتس» بنفس القوة والأهمية اللتين نتحدث بهما عن «فيلم آلتمان». وقد ذكر رودولف آرنهايم أنه فى بعض الحالات، مثل فيلم «أنَّا كريستى» (١٩٣٠)، فإننا «نملك برهانًا غير مباشر، برهانًا تجريبيًا، على أن الممثلة الرئيسية كانت المؤلف الأساسى فى الفيلم»، لأنه بدون جريتا جاربو كان الفيلم سيصبح «فيلمًا مختلفًا تمامًا» (آرنهايم ١٩٩٧، ص ٦٨). (انظر داير، ١٩٧٩، من أجل إلقاء ضوء قوى على أهمية نجوم السينما). وفى بعض الحالات الأخرى، يبدو كتَّاب السيناريو مهمين بشكل خاص، فأفلام مثل «أن تكون جون مالكوفيتش» (١٩٩٩) و«الشروق الأبدى لعقل بلا ذاكرة» (٢٠٠٤) معروفة بكاتب السيناريو لهما تشارلى كاوفمان، بقدر ما نعرف الفيلم الأول بأنه من إخراج سبايك جونز، والثانى من إخراج ميشيل جوندرى. وعلاوة على ذلك فإن كتاب السيناريو هم الذين يقومون حرفيًا بكتابة النصوص، ومن هنا تبدو مطالبتهم بأنهم مؤلفو الأفلام – على الأقل بطريقة واحدة – مطابقة تقف على أرض صلبة أكثر مما يطالب به المخرجون. (من أجل دفاع مبكر عن رؤية كاتب السيناريو باعتباره «المصدر الرئيسى»، (انظر كوش ٢٠٠٠). وهناك أيضًا حالات ثالثة، خاصة فى ذروة عصر نظام الاستوديو فى هوليوود، لكن الأمر ليس قاصرًا على تلك الفترة وحدها، فإن منتجين مثل ديفيد أوه سيلزنيك، بالإضافة إلى شركات سينمائية مثل هامر، كانوا مهمين بشكل خاص. (انظر

شاتز ١٩٨٨ من أجل عمل مهم حول تأكيد أهمية الشركات والمنتجين). وفى النهاية فإن جائزة الأوسكار لأفضل فيلم تمنح للمنتج! لذلك فإنه ليس من الواضح تمامًا أن المخرجين هم بحق الوحيدون المرشحون – أفضل من غيرهم – لكى يكونوا المؤلفين السينمائيين.

وثانيًا، فإن السينما ببساطة نوع مختلف تمامًا عن الأدب. وحتى برغم أن النصوص تدخل فى صنع الأفلام، فإن الأفلام ذاتها ليست نصوصًا لغوية، وليست هناك فى السينما لغة بالمعنى الحرفى لكلمة «لغة» (كورى ١٩٩٣، ١٩٩٥أ)، والأفلام عادة (لكن ليس بالضرورة) تصنع بالعمل الجماعى، وفى معظم الحالات بواسطة مجموعات كبيرة جدًا. والأدب – من الناحية الأخرى – هو فى جوهره متعلق بالنصوص (قد يكون الأدب الشفاهى استثناء)، وهو ينتج عادة (وإن لم يكن بالضرورة) بواسطة أفراد. انظر ستيللينجر ١٩٩١، وإنج ٢٠٠١، لنظرات مختلفة حول الأدب). لذلك فإن الأدب يبدو نموذجًا فقيرًا لفهم السينما، واقتباس نظريات المؤلف الأدبى فى حالة السينما قد يبدو بشكل خاص مضللاً. بالإضافة إلى ذلك فإن من الحقيقى أن مصطلح «المؤلف» لا يطبق عادة على صناع الأفلام فى العامية الإنجليزية، وربما إذن ليس للأفلام مؤلفون على الإطلاق، أو على الأقل مؤلفون بالمعنى الأدبى للكلمة.

والشك فى فكرة المؤلف السينمائى ذاتها قد يتولد أيضًا من عدة اعتبارات أخرى. وهناك قلق متزايد من أن فكرة المؤلف السينمائى، وأطروحة المخرج مؤلفًا، قد ظهرت على نطاق واسع كناتج بدرجة كبيرة عن حركات النقد السينمائى السابق ذكرها. إن هناك ما يؤكد أن المخرجين لا يبدون دائمًا مهمين على النحو الذى يبدون به، ومن قاموا بالدفاع منذ وقت مبكر عن فكرة المؤلف كانوا يبحثون عن رفع وضع بعض المخرجين من أجل تقدم قضايا السينما والنقد السينمائى، وهذان الاعتباران قد يقوّضان وضع المخرج بوصفه مؤلفًا على النحو الذى يبدو طبيعيًا. كما قد يوجد قلق من مفهوم المؤلف، أو على الأقل المفهوم التقليدى حول المؤلف، وأنه لا ينطبق بحق إلا على دائرة الفنون الرفيعة، وهو بالتالى لا ينطبق بشكل ملائم على السينما، والتى تعتبر عادة من الفنون الجماهيرية. وعلى سبيل المثال، وفى مناقشة حول من هو المؤلف فى التليفزيون، اقترحت روزاليند كوارد

أن «دراسة فكرة المؤلف تبدو طريقة قاصرة بشكل خاص فيما يتعلق بوسائط الاتصال الجماهيرية (كوارد ١٩٨٧، ص ٧٩).

وقد شجبت بولين كايل بقوة نظريات المؤلف لاتباعها تناولاً صارمًا ومضللاً فى النقد السينمائى، ونقدت كايل هذه النظريات بسبب «عجزها المذهل حقيقة عن إبداء الذوق والحكم داخل دائرة ما تفضله» (كايل ٢٠٠٥، ص ١٠٩). وأى تناول للسينما يؤدى إلى هذا التقييم النقدى المضلل يبدو مثيرًا للتساؤل تمامًا. والأكثر أهمية هو أن هناك تيارًا فكريًا مهمًا يشك بالفعل فى فكرة المؤلف فى أى مجال. لقد دعا رولان بارت إلى «موت المؤلف» (بارت ٢٠٠٢)، والمنظِّر الفرنسى الشهير الآخر ميشيل فوكوه تنبأ بشكل متفائل بزمن «تختفى فيه وظيفة المؤلف» (فوكوه ٢٠٠٢، ص ٢٢). وبرغم أن هذين المؤلفين كانا مهتمين فى الأساس بحالة الأدب، فإن علاقة حججهما بقضية المؤلف فى السينما علاقة واضحة، وكان تأثيرهما هائلاً.

لذلك يبدو أن هناك توترًا عميقًا فى تفكيرنا حول السينما والمؤلف. فمن ناحية من المغرى تناول بعض المخرجين - إن لم يكن كلهم - باعتباهم مؤلفين، وهنا تاريخ طويل ومميز لصنع هذا التعريف. علاوة على ذلك، يجب القول إنه برغم شك كايل، فإن أطروحة المخرج كمؤلف قد أتت بثمارها فى عالم النقد. والمخرجون الذين احتفى بهم تروفو (مثل رينوار، وبريسون، وكوكتو، وأوفول، وأفلامهم)، وساريس (مثل فلاهرتى، وفورد، وهوكس، وهيتشكوك، وكيتون، وأفلامهم) قد نجحوا إلى حد كبير فى اختبار نظرية المؤلف. والاعتراف بالنجاحات الفنية المهمة جدًا فى صناعة الأفلام الأمريكية خلال ذروة نظام الاستوديو فى هوليوود، يبدو راجعًا فى جانب كبير منه إلى نظريات المؤلف، وهو ما يرجع كفة نظرة المخرج باعتبارهم مؤلفًا. لكن هناك من ناحية أخرى شيئًا عميقًا غير مدرك حول معاملة المخرجين باعتباره مؤلفين، فالتشبيه بين مؤلفى الروايات ومخرجى الأفلام الطويلة يلقى الغموض على الاختلاف أكثر مما يلقى الضوء على التشابه. وفكرة المؤلف ذاتها تبدو وكأنه قد عفا عليها الزمن، وربما فكرة رومانسية قاصرة. كيف يمكن لنا إذن أن نمضى فى هذا المجال؟

إحدى طرق التناول الفلسفية التقليدية هى البدء بمناقشة تعريف مفهوم المؤلف، وعندما نتزود بمثل هذا التعريف، سوف نبحث عن تطبيقه فى السينما. هل هناك شخص، أو مجموعة من الأشخاص المشتركين فى عملية صنع الأفلام، يوفون بمعايير المؤلف كما حددها هذا التعريف؟ وإذا كان الأمر كذلك، فإن للأفلام مؤلفين، والشخص أو الأشخاص الذين تنطبق عليهم المعايير هم المؤلفون، وإذا لم يكن الأمر كذلك فإنهم ليسوا المؤلفين. وبرغم شكى فى مثل هذه الإستراتيجية - فليس للفلسفة تاريخ عظيم عندما تأتى إلى التعريفات، ولتاريخ الفشل أساس نفسى فى هذا المجال (رامزى ١٩٩٨) - فإننى أعترف بأن مثل هذا التناول قد يصبح فى النهاية مفيدًا. (إن ليفينجستون - ١٩٩٧، ٢٠٠٥ - يعطينا أكثر الإعلانات جاذبية لمثل هذا التناول فيما أعرف. انظر ما يلى لمناقشة موجزة). ومع ذلك فإننى أؤمن أننا سوف نملك بصيرة أكبر فى الجدال حول المؤلف فى السينما (وفهمًا أقوى لما يعنيه التأليف فى السينما) من خلال دراسة «لماذا» تهمنا مسألة المؤلف أولاً. لكن قبل أن نواصل ذلك، دعنى أتناول بعض نظرات الشك السابق ذكرها فيما يخص المؤلف فى السينما، لأنه إذا كانت هناك حجج قوية ضد وجود المؤلف السينمائى، لأمكننا أن نوفر على أنفسنا الكثير من المشقة.

- الشك فى المؤلف السينمائى

كما يتضح من المناقشة السابقة، فإن الكثير من الشك حول نظرية المؤلف، والرؤى ذات العلاقة، قد ركز على أطروحات مؤلفين محددين (على سبيل المثال، الرأى بأن المخرج هو المؤلف، والادعاء ذو العلاقة الجيدة بأن المؤلف الوحيد (السولو) هو الشائع فى السينما). إن مثل هذه الأشكال من الشك لا تسعى إلى التخلص كلية من مفهوم المؤلف، وهى بعيدة عن ذلك تمامًا. وعلى سبيل المثال، فإن المدافعين عن رؤية المؤلفين المتعددين لا يشكون فى أن للأفلام مؤلفين، إنهم ببساطة ينتقدون الرؤى الشائعة حول كم عدد الأشخاص الذين ينطبق عليهم دور المؤلف (جوت ١٩٩٧، سيلورز ٢٠٠٧). والنقاد الآخرون لرؤية المخرج بوصفها مؤلفًا يميلون ببساطة إلى تحديد شخص «مختلف» باعتباره مؤلف الفيلم، أو بأن أشخاصًا عديدين قد يقومون بالدور فى ظروف مختلفة. وحتى شخص متعاطف مع نظرية

المؤلف، مثل إيان كاميرون، يميل إلى هذه الرؤية الأخيرة: «إذا كان المخرج ضعيفًا فسوف يصبح مؤلف الفيلم هو مدير التصوير أو المؤلف الموسيقى أو النجم» (كاميرون ٢٠٠٠، ص ٥٤،٥٥، انظر أيضًا آرنهايم ١٩٩٧، ص ٦٨).

وهناك رؤى أكثر شكًا حول المؤلف السينمائى يمكن أن نصرف النظر عنها بسرعة أكبر. هل هناك أى عدم اتساق فى تطبيق فكرة المؤلف على أعمال من الثقافة الجماهيرية أو الشائعة؟ باختصار، الإجابة هى لا، إن ستيفن كينج ودانييل ستيل (اللذين يكتبان الروايات التى تبيع بأرقات كبيرة ويقرأها العامة من الناس – المترجم) يعملان فى دائرة الثقافة الجماهيرية، وهما بشكل واضح مؤلفان على الأقل بمعنى مهم ما من المعانى. وإذا كانت الأفلام التجارية تصنع بطريقة مشابهة بصناعة السيارات والكمبيوترات، فربما كان من المعقول أن ننكر وجود المؤلف فى هذه الصناعات. ولكن حتى فى ذروة نظام الاستديو، لم تكن الأفلام تصنع على هذا النحو (بوردويل وطومسون ١٩٩٢، ص ١٠). وبالطبع، فإن كل الأفلام لا تقع فى دائرة الثقافة الجماهيرية.

ويمكن لنا أن نصرف النظر بسرعة عن هذا القلق أيضًا، فالسينما لا تزال شكلاً فنيًا شابًا. ويجب ألا نندهش من أن البناء النظرى الملائم لها استغرق بعض الوقت لاكتشافه. والأسباب التى استخدمت لها فكرة المؤلف السينمائى فى الأصل هى ببساطة أسباب لا علاقة وثيقة لها بصحة مفهوم التأليف السينمائى. وباعتباره رد فعل على القول بأن الإنجليزية العامية لا تتضمن مصطلح «المؤلف» للأفلام، فإن من المهم أن نلاحظ أنها ليست الحالة الوحيدة لاستخدام مصطلح أدبى لتطبيقه على صانعى النصوص (غير الأدبية – المترجم). والنظرة السريعة على قاموس أوكسفورد للغة الإنجليزية تكشف عن مدى واسع لاستخدام المصطلحات الأدبية. وعلاوة على ذلك، فإن القضايا التى تؤسس للجدال حول المؤلف السينمائى، هى قضايا صحيحة حتى لو لم يكن للأفلام مؤلفون بالمعنى الحرفى أو الأدبى. وقد يكون السؤال هو حول الفنان السينمائى (كما يقول جوت)، أو حول قيمة التعامل مع الأفلام «كما لو» أن لها مؤلفين، أو حول إذا ما كان هناك شىء مناظر للتأليف الأدبى فى حالة صناعة الأفلام.

والنقد المهم لستيفن هيث لفكرة التأليف السينمائى يركز على الطريقة المفترضة التى «يتحاشى بها مفهوم المؤلف التفكير فى النص السينمائى فى علاقته بالأيديولوجيا» (هيث ١٩٨٦، ص ٢١٧)، وهو يقترح أن مفهوم المؤلف السينمائى لا يتسق مع التطور المطلوب بشدة لـ «نظرية فى الموضوع» (ص ٢١٧)، والتى قد يعنى بها نظرية تتوجه إلى كل من المتفرجين وصناع الأفلام ذات علاقة بالأيديولوجيا.

إن هيث يشير إلى مشكلة مهمة فى نظرية المؤلف - إنها فى حالات محددة قد تكون أحادية البعد فى تناولها (للأفلام - المترجم). والتركيز النقدى الضيق على المخرجين وأعمالهم يمكن أن يتضمن فشلاً ملازمًا لهذا التركيز فى الانتباه لدور الصناعة السينمائية والظروف الاجتماعية التى تصنع فيها الأفلام، بالإضافة إلى الطرق التى يتلقى المتفرجون بها الأفلام. لكن ذلك ليس السبب فى رفض فكرة أن للأفلام مؤلفين. إنه ببساطة يقدم سببًا جيدًا لرفض فكرة أن المؤلف السينمائى هو الشىء «الوحيد» الذى يستحق الدراسة عند تناول السينما. وعلى سبيل المثال، فى المقال الذى يعلق عليه بحث هيث، يقترح إدوارد بوسكومب التأكيد على نظرية للمؤلف تعالج «آثار السينما على المجتمع. وأثر المجتمع على السينما. وآثار الأفلام على أفلام أخرى» (بوسكومب ١٩٨٦، ص ٣٢). واقتراح هيث هو أن إضافة هذه المعالجات على نظرية المؤلف المستحيلة، وهو ما يعتمد على افتراض أن «مفهوم المؤلف فى ذاته هو بناء أيديولوجى كبير» (هيث ١٩٨٦، ص ٢١٧)، لكن ذلك الاقتراح منحاز لوجهة نظر معينة، لأنه ليس من الواضح تمامًا أن مفهوم المؤلف يعانى من خلل معرفى متأصل فيه، ولا أن له رابطة أساسية بالهيمنة الاجتماعية. (انظر كارول - ١٩٩٨- لتوضيح سمات الأيديولوجية التى تؤكد على شكوكى تجاه مزاعم هيث). كما أنه لا يوجد عدم اتساق بين الإيمان بمؤلفين سينمائيين وتطبيق النقد الأيديولوجى. والفحص الدقيق للطرق التى تقوم بها الأفلام يعكس الأيديولوجيا والتعبير عنها وتجسيد جوهرها يمكن أن يمضى جنبًا إلى جنب مع الرأى بأن للأفلام مؤلفين. ومن الحقيقى أن الكثير من التفسيرات المقبولة للأيديولوجيا فى السينما ليست مهتمة «صراحة» بالمؤلف (على سبيل المثال: كارول ١٩٩٦). لكن هذا لا يتضمن عدم الاتساق، إنه فى أحسن الأحوال يوحى بأنه ليست لدينا «نظرية عامة» موحدة فى السينما. لذلك فإن مخاوف هيث فى غير موضعها،

كما يجب أيضًا ملاحظة أن هيث ذاته يقترح أن «المؤلف قد يعود فى شكل وظيفة» (هيث ١٩٨٦ – ص ٢٢٠)، لذلك فإن شكوكه بدورها مترددة.

ولكن ماذا عما ذكرناه سابقًا عن «موت المؤلف»؟ إذا كان المؤلف قد مات فإن المؤلف السينمائى مات أيضًا، ويكون الجدال حول طبيعة وعدد مؤلفى الأفلام غير ذى أهمية. كما ذكرنا من قبل، فإن بارت وفوكوه كان لهما تأثير مؤكد، لكن ليس من الواضح إذا ما كانا يناديان بأن المؤلف غير موجود، ولن يكون موجودًا، أو يجب ألا يكون موجودًا. (انظر لامارك –١٩٩٠– لمناقشة حول هذا الموضوع). وعلى سبيل المثال فإن بارت يقول إن «سيطرة المؤلف تبقى قوية» (٢٠٠٢، ص٤). لكن إذا كان المؤلف أو وظيفة المؤلف موجودين حاليًا، فإنه تكون لدى أصحاب النظريات المهتمين بتطوير تفسيرات للمؤلف السينمائى منطقة صالحة للبحث.

ولعل الأكثر أهمية هو أن حججهما على «موت المؤلف» – كما يمكن أن يفهم حتى الآن – ليست حججًا مقنعة. وسوف أتجاهل القراءة بالغة التنبؤ بموت المؤلف، لأن من الصعب معرفة الحجج الممكنة التى تدعم مثل هذه الآراء التى تشبه قراءة البلورة السحرية. أما بالنسبة للحجج التى تنادى بعدم وجود المؤلف (أصلاً فى السينما – المترجم)، فإن القضية لا تصبح أفضل كثيرًا. وعلى سبيل المثال فإن مناقشة فوكوه للمؤلف ووظيفة المؤلف تؤكد على المكانة الاجتماعية والقانونية والأخلاقية المرتبطة به: «إن وظيفة المؤلف مرتبطة بالنظام القانونى والمؤسساتى الذى يشمل ويحدد ويجسد عالم المعالجات والخطابات» (فوكوه ، ص ١٧). والتأليف بهذا التفسير بناء ذهنى، وبالتالى دور اجتماعى ممكن: «إن النصوص، والكتب، والمعالجات، تبدأ فى الحقيقة بأن يكون لها مؤلفون، إلى درجة أن المؤلفين أصبحوا موضوعًا للعقاب، أى أن المعالجات يمكن أن تنتهك الحدود» (ص ١٤). لكن إذا ركزنا على الدور الاجتماعى للتأليف، وخاصة المكانة الأخلاقية والقانونية لهؤلاء الذين ينتجون أعمال الأدب والسينما، فإن من الواضح أن الدور الاجتماعى للمؤلف لا يزال موجودًا (لامارك ١٩٩٠). وفى العديد من السياقات لايزال صناع الأفلام معرضين للوم الأخلاقى، والقانونى، والدينى، على ما يقومون بصنعه. يمكن للأفلام أن تنتهك

الحدود، ولاتزال النظم القانونية والمؤسساتية التى يفترض أنها توافق على وظيفة المؤلف موجودة.

هذا يؤدى بنا إلى أكثر المزاعم إثارة للاهتمام عند بارت وفوكوه، فالنظرة المعيارية التى من الأفضل أن نوافق عليها بمعنى ما، إذا اختفى التأليف أو وصل إلى نهاية. «قد» تكون هناك فى الحقيقة بعض المزايا فى التطور إلى هذا الاتجاه (برغم أن من الواضح تمامًا أنه سوف تكون هناك نقائص خطيرة للتخلى عن حقوق المؤلف القانونية)، لكن بارت وفوكوه لا ينظران إلى هذا الأمر، فهما بالأحرى يجادلان بأن حذف المؤلف سوف يكون أمرًا تحرريًا و«ثوريًا تمامًا» (بارت ٢٠٠٢، ص ٦). ويقرر فوكوه أن المؤلف «مبدأ وظيفى محدد بمقتضاه يمكن للمرء – فى ثقافتنا – أن يضع حدودًا، ويحذف، ويختار» (فوكوه ٢٠٠٢، ص ٢١)، وهو هنا يبحث عن المعنى أو المغزى الذى يكون – من وجهة نظره – من الأفضل الإبقاء عليه من أجل «توالد» بعض المعنى (ص ٢١). لكن الدرجة التى يقوم بها التأليف بوضع حدود، وبحذف، مبالغ فيها فى الأغلب. وحتى النظرة السريعة على الأعمال الفلسفية المعاصرة حول التفسير سوف تكشف عن أن درجة الالتزام بأهمية المؤلف والتأليف متسقة مع تعددية التفسير (ستيكر ٢٠٠٦). كما أنه ليس من الواضح تمامًا مدى قيمة توليد المعنى، وفى العديد من السياقات العملية والتطبيقية (مثل علامات المرور، وصيحات التحذير أو الخطر) من المهم عدم توليد المعنى. وبالمثل فى السياقات العلمية، فإن قدرًا من توكيد المعنى والبحث الجماعى عن المعرفة، يمكن أن ينطوى على مخاطرة. إن وضع حدود للمعنى، وحذف جزء من المعنى، هى فى العادة أشياء جيدة، وكما يعترف فوكوه: «إن من الرومانسية الكاملة تصور ثقافة العالم التخيلى (المخلوق فى الفن أو الأدب – المترجم) يعمل فى حالة حرية مطلقة» (فوكوه ٢٠٠٢، ص ٢٢). ونتيجة ذلك هى أن هناك أسبابًا مهمة للشك فى المزاعم حول: أنه من الأفضل لنا أن نبقى بدون وظيفة اجتماعية للمؤلف، وما ينتج عن ذلك من كل نسخ أو أطروحات موت المؤلف. والمناصرون لمفهوم المؤلف ليس لديهم ما يثير قلقهم من فوكوه وبارت، وبذلك فإنه يمكن التخلى باطمئنان عن الشكوك فى فكرة المؤلف السينمائى ذاتها.

- ما أهمية التأليف السينمائى

إذن ما الذى يتعرض للخطر فى الجدال حول التأليف السينمائى؟ بمجرد أن نعرف الأنواع المختلفة التى يتم صنعها، فما الفرق بين أن نحدد فردًا أو مجموعة باعتبارهم مؤلفًا، أو ننكر أن للأفلام أى مؤلفين على الإطلاق؟

يمكننا اكتساب بعض البصيرة إذا ما كان الأمر مهمًا بالتأمل فى وضع المؤلف فى الأدب. وبرغم أن التأليف مفهوم مختلف عليه، فإن التأليف يبدو أنه يلعب دورًا محوريًا فى التذوق العادى والنقدى للأدب، وبعض المفاهيم فى التأليف تبدو بشكل خاص وكأنها تلعب دورًا مهمًا فى اندماجنا مع الأدب باعتباره «أدبًا». فالتأليف مهم (أو على الأقل يبدو مهمًا) فى سياقات التقييم الأدبى، والتفسير، والأساليب الأدبية. (إنه مهم أيضًا قانونيًا وأخلاقيًا - وهذا ما سوف نفصله لاحقًا). ومن الطبيعى أن نعتقد أن هذه الأهمية تنتقل إلى عالم السينما والتأليف السينمائى، وهى محورية للتفاعل العادى والنقدى مع السينما، أى أنها مهمة فى دورها فى التقييم السينمائى، والتفسير، والأساليب السينمائية. ودراسة الجدال حول التأليف السينمائى فى ضوء هذه النشاطات تساعد على توضيح ما هو على المحك فى الجدال حول التأليف السينمائى.

- التقييم

برغم أن ذلك معرض للانحياز إلى جانب دون الآخر، فقد اتفق فلاسفة عديدون على أن تقييم عمل فنى هو - على الأقل فى جانب منه - تقييم إنجاز الفنان الذى صنعه (داتون ١٩٧٩، كورى ١٩٨٩). والفنانون الذين صنعوا أعمالاً أدبية هم مؤلفوها، وإذا كان المبدأ العام صحيحًا فإن التأليف مهم فى سياق التقييم الأدبى. ليست تلك بالطبع القصة كلها حول التقييم الأدبى، لكنها تشير حقًا إلى صلة مهمة بين التأليف والتقييم، صلة تظهر فى الكثير من النقاش حول التأليف السينمائى. ولقد كانت الاهتمامات التقييمية محورية فى التطور المبكر لنظرية المؤلف. وكان التمييز الذى وضعه تروفو بين المخرج الحرفى الماهر، والمخرج المؤلف، مسألة دفاع عن تقييمات نقدية محددة وتفسير لها، وعلى الأخص

تقييمه السلبى للطابع السائد فى السينما الفرنسية بعد الحرب العالمية الثانية، وتأكيده على أهمية أفلام المخرجين الذين كان يفضلهم. و«المقدمات المنطقية» لنظرية المؤلف عند أندرو ساريس - «الكفاءة التقنية لمخرج كمعيار للقيمة»، و«المعنى الداخلى، ذلك البهاء الأكبر والمجد الأعظم للسينما كفن» (ساريس ٢٠٠٠، ص ٦٩) - كانت هذه المقدمات المنطقية تعبيرًا واضحًا عن الاهتمامات التقييمية التى تؤسس لالتزامه بأطروحة المخرج مؤلفًا، ولاقتراحه بأنه على الرغم من أن المؤلفين «لا يتصرفون دائمًا على النحو المتوقع»، فيكاد أن يكون «دائمًا» المخرجون الرديئون يصنعون أفلامًا رديئة (ص ٦٨). وملاحظات كايل النقدية - التى ذكرنا سابقًا - تعبير عن تقييمها السلبى للبعد التقييمى لنظرية المؤلف. وعلاوة على ذلك، فإن نظرية المؤلف ليست مهمة فى تقييم أعمال سينمائية «فردية» أو مجموعة محددة من الأعمال مثل أفلام هوليوود فى عصر الاستوديو. ومن المعقول ظاهريًا أن فكرة تطبيق مفهوم المؤلف على السينما كان مرتبطًا بتأسيس السينما - خاصة السينما التجارية - بنفس المكانة التى كانت للفنون الأخرى. وهكذا فإن الجدال حول نظرية المؤلف له أهمية تقييمية مركزية.

- التفسير

الفكرة السائدة بين الفلاسفة الذين كرسوا أنفسهم للتفسير فى السياق الأدبى هى: أن تأليفًا من نوع ما (على سبيل المثال: الحقيقى، المتضمن، المفترض والمسلم به)، يلعب دورًا فى التفسير. والأشكال المتطرفة وحدها لنزعة المواضعات، وضد القصدية، والتى تدور حول التفسير، هى التى ترفض تمامًا أى توجه لنظرية المؤلف، ومن الملاحظ أن المدافع الفلسفى المعاصر الأكثر قوة عن ضد القصدية فى تناول التفسير الأدبى والفنى ينادى بأن «مقاصد الفنان تبدو أساسية فى هوية عمله، وبالتالى جوهرية فى تحديد وتعريف الموضوع الملائم للتفسير» (ديفيز ٢٠٠٦، ص ٢٢٣)، ويجب أن يعزز هذا أيضًا الرأى بأن التفكير فى التأليف له علاقة «ما» بالتفسير، وبالتالى لا يعنى ذلك التفكير فى أن المقاصد اللغوية للمؤلف الحقيقى هى التى تحدد وحدها التفسير المقبول.

إن هذه التأملات حول حالة الأدب توحى بأن مسألة التأليف السينمائى قد تكون مهمة لأسباب تفسيرية أو تأويلية. وفى الحقيقة أن الأهمية التفسيرية للتأليف تبدو محورية للعديد من الكتابات حول نظرية المؤلف ونقادها. والاهتمام بالأهمية التفسيرية للتأليف واضح فى أعمال بيتر وولين، والذى تدور بنيويته فى نظرية المؤلف حول إدراك الأبنية المتضمنة فى مجموعة من الأفلام التى صنعها مخرجون محددون، وهى الأبنية التى تساعد مظاهرها وتجلياتها المختلفة فى «فك شفرة» أفلامهم. وعلى سبيل المثال يقرر وولين أن «نظرية المؤلف تساعدنا على الكشف عن المعانى المعقدة فى أفلام مثل (دونوفان ريف)» (وولين ١٩٨٦، ص ١٤٢). وكانت نسخة روبن وود من نظرية المؤلف - كما عبر عنها فى كتاباته عن فورد وهوكس - تظهر اهتمامًا كبيرًا بدور مقاصد المخرجين، وقيمهم، والتى قد تلعب دورًا فى تفسير وفهم أفلامهم (وود ١٩٨٦، ٢٠٠٠). ويتوجه الفيلسوف جريجورى كورى إلى «المؤلف المتضمن» لأفلام محددة (على سبيل المثال، المؤلف كما يبدو من خلال أفلامه)، لكى يفسر كورى قدرتنا على فهم أنواع معينة من الغموض السينمائى (كورى، ١٩٩٥ ب). وحتى نقاد نظرية المؤلف التقليدية ينادون بأن «تخيل» المؤلف يساعدنا على تحديد مؤلف العمل الفنى، «وهذا المؤلف المتخيل يتيح لنا وسائل لفهم النص كأننا نراه فى عملية إنتاجه» (نويل سميث ١٩٨٦، ص ٢٢٣).

- الأسلوب

الأسلوب والملامح الأسلوبية مهمة لاندماجنا مع الأدب والفنون الأخرى. لذلك - وعلى سبيل المثال - نقوم بتفسير وتقييم وتعريف الأعمال الأدبية بفضل قدرتنا على تميز الأساليب المختلفة التى تُظهرها هذه الأعمال. وهذا ينطبق أيضًا على السينما، وأحد الأدوار المهمة التى تلعبها فكرة المؤلف فى نظرية السينما والنقد السينمائى هو: التأكيد على أنواع معينة من التقييم حول الأسلوب السينمائى. وليست القضية هى أن كل أشكال الأسلوب السينمائى (مثل الأساليب العالمية للسينما، كالأسلوب الواقعى) لها علاقة كبيرة بفكرة التأليف. غير أن اهتمامنا بالأساليب الفردية التى تظهر فى الأعمال السينمائية (مثل أساليب فنانين سينمائيين، مثل جودار وهيتشكوك) يعكس ويحاكى اهتمامنا بأساليب

المؤلفين الفرديين، والموجودة فى الأعمال الأدبية العظيمة. وعلاوة على ذلك، فإن هناك رأيًا بالغ الأهمية – وربما كان سائدًا – حول الأسلوب الأدبى الفردى يربط بين الأسلوب وشخصية المؤلف، أو المؤلف الضمنى للعمل الأدبى (روبنسون ١٩٨٥).

والأكثر من ذلك هو؛ أن الاهتمام بالأسلوب، والارتباط بين الأسلوب الفردى وشخصية الفيلم، هما عنصر أساسى فى رؤية نظرية المؤلف. إن ساريس يكتب: «عبر مجموعة من الأفلام، يجب على المخرج أن يظهر خصائص أسلوبية محددة تعاود الظهور، والتى تقوم مقام توقيعه» (ساريس ٢٠٠٠، ص ٦٩). ويميز بازان بين المؤلف (على سبيل المثال، هيتشكوك) والمخرج الحِرَفى (هيوستون) الذى يفتقد «أسلوبًا شخصيًا حقيقيًا» (بازان، مقتبس فى بوسكومب ١٩٨٦، ص ٢٣). وينادى بيركنز بأن «أكثر الحجج أهمية للإيمان النقدى بـ (سينما المخرج) هى أنها قدمت القاعدة الأغنى للتحليل المفيد للأساليب والمعانى فى أفلام محددة» (بيركنز ١٩٩٢، ص ١٨٥).

- العناصر القانونية والأخلاقية فى نظرية المؤلف

لقد كنت حتى الآن أركز على العناصر الفنية العريضة للتأليف السينمائى، وهذا انعكاس وتأثير للأدب فى هذا الموضوع. لكن التأليف ليس مجرد تصنيف جمالى، فله أهمية قانونية وأخلاقية. (انظر سالوكانيل ٢٠٠٢، من أجل مناقشة مفيدة لبعض الجوانب القانونية للتأليف السينمائى). لذلك – وعلى سبيل المثال – يعتبر المؤلفون – على الأقل للوهلة الأولى – المالكين القانونيين للأعمال التى يصنعونها. وبفضل الملكية وامتلاك حقوق النشر، يعامل المؤلفون باعتبارهم يملكون بعض الحقوق القانونية المحددة. لذلك فإن نسخ واقتباس الأعمال ذات حقوق الطبع يتطلبان موافقة المؤلف. وعلاوة على ذلك، فللمؤلفين الحق فى تعريفهم باعتبارهم مؤلفين، ولهم حقوق محددة فى الاعتراض على الطريقة التى تعامل بها أعمالهم. ويمكن بالطبع نقل هذه الحقوق، وعلى سبيل المثال فإن من الشائع فى الدوائر الأكاديمية بالنسبة لكل أو بعض هذه الحقوق أن تنسب إلى الناشر، غير أن المؤلف هو الذى يملك حقوق الطبع والحقوق المتعلقة بها.

والأكثر أهمية فى حالة الفيلم، بالنسبة لبعض الحقوق القانونية، فإن الأعمال المصنوعة كجزء من التوظيف لدى صاحب العمل يمكن أن تعامل على أنها مؤلفة ومملوكة لصاحب العمل. وقانون حقوق الطبع الأمريكى يعتبر الفيلم المصنوع تجاريًا «عملاً بالإيجار»، ويقر بأنه «فى الأعمال بالإيجار يعتبر صاحب العمل، أو أى شخص آخر صُنع العمل من أجله، هو المؤلف لهذا العمل». وبالطبع فإن القوانين تختلف، كما يختلف تطبيقها على السينما. ففى الاتحاد الأوربى يعتبر المخرج الرئيسى هو مؤلف الفيلم - وهناك بعض الاختلافات داخل الاتحاد الأوربى حول إذا ما كان هناك صانعون آخرون يعتبرون مؤلفين (سالوكانيل ٢٠٠٣، ص ١٧). والنقاط الأساسية التى نستخلصها من ذلك هى: أن فكرة نظرية المؤلف ليست تصنيفًا فنيًا أو جماليًا خالصًا، فلها أهمية قانونية أيضًا.

ننتقل الآن إلى الأهمية الأخلاقية. فالانتحال والسرقة، وقرصنة الأفلام، ليست مجرد انتهاكات قانونية، فهى تبدو أيضًا انتهاكات أخلاقية ضد المؤلف. والأكثر أهمية فإن من المعروف على نطاق واسع (وإن كان محل جدال) أن العلاقة الوثيقة التى يمثلها المؤلف بالنسبة لعمله تؤكد على أنواع معينة من التقييمات الأخلاقية ذات العلاقة بالمؤلف. فمن الطبيعى أن نعامل مؤلف عمل عنصرى من أعمال الأدب أو السينما باعتباره إلى حد ما مسئولاً أخلاقيًا عن هذه العنصرية. ومؤلف العمل الذى يثير العنف والكراهية، أو يحتفى بشىء كريه ما، يقابل باستهجان أخلاقى عام. ووجهة النظر الفاشية فى فيلم «انتصار الإرادة» (١٩٣٥) أصبح سببًا لدى الكثيرين لكى ينتقدوا أخلاقيًا مخرجته لينى ريفنشتال. وهناك بالطبع جدال كبير حول التقييم الأخلاقى للفن والأدب (وخاصة إذا ما كان المؤلفون الحقيقيون أو المتضمنون يجب تقييمهم أخلاقيًا على أساس أعمالهم)، لكن رأيى هو أن فكرة نظرية المؤلف تلعب دورًا فى هذا الجدال.

والنتيجة المحتملة لوضع العناصر القانونية والأخلاقية لنظرية المؤلف فى الاعتبار هى أن تحديد المؤلف يمكن تجزيئه (أى وجود مفاهيم منفصلة ومميزة للمؤلف، أو عناصر مميزة لدور المؤلف، ويمكن فصلها عن بعضها فى ظروف محددة). وفى الحقيقة أنى أعتقد أن هناك إمكانية مهمة لهذا النوع من التجزىء فى حالة السينما، وسوف أعود إلى هذا لاحقًا.

- مسألتان فى التأليف السينمائى

نحن لدينا الآن إحساس بما هو على المحك فى الجدال حول التأليف السينمائى، وسوف نتحول إلى تأمل قضيتين حول المؤلفين السينمائيين: ١- كم عدد المؤلفين فى الأفلام؟ ٢- هل مؤلفو الأفلام حقيقيون أم أنهم متخيلون؟

- التأليف الفردى أم الجماعى

دعنا نفترض أن من المعقول إن نقول أن للأفلام مؤلفين. سوف يكون من الخطأ أن نسأل إذا ما كانت الأفلام بشكل عام تؤلف فرديًا أو جماعيًا، لأن من المقبول أن مثل هذا السؤال سوف يكون ذا صياغة مغلوطة. إن هناك أنواعًا عديدة من الأفلام، وأنواعًا عديدة من الممارسات فى صناعة الأفلام. ومن المؤكد أن الوضع المنطقى الوحيد هو أن لبعض الأفلام مؤلفين فرديين، ولأفلام أخرى مؤلفين جماعيين. بالإضافة إلى ذلك، فإن من المقبول أن هناك (أو يمكن أن تكون هناك) أفلامًا ليس لها مؤلفون على الإطلاق، مثل الأفلام التى تصنع بمحض الصدفة (انظر جوت ١٩٩٧، ص ١٦٩ هامش ١٤)، أو أفلام «زحمة المرور» الذى يقول عنها ليفينجستون أنها «النتيجة غير المقصودة لنشاطات متفرقة ومتفاوتة وغير متعمدة» (ليفينجستون ١٩٩٧، ص ١٣٨). (ربما لا يمكن أن تكون هذه الأفلام أعمالاً «جيدة» من أعمال الفن).

يبدو أن من الصعب إنكار أن لبعض الأفلام مؤلفين فرديين، فالأفلام الرقمية المصنوعة فى المنزل تم صنعها كاملة عن طريق شخص واحد. وهذا ينطبق أيضًا على بعض الأفلام التجريبية والطليعية (مثل فيلم «ضوء العتة» ١٩٦٣ لبركيدج). وبعض أفلام أخرى صنعت كاملة بشكل منفرد فى أغلبها (أى أن أشخاصًا آخرين قاموا ببعض العمليات التقنية)، ولا يبدو أن إرسال الفيلم الخام من مقاس ٨ سوبر - على سبيل المثال - لكى يتم تحميضه سوف يقلل من وضع المؤلف المنفرد للفيلم. إن لوى لوميير يعامل دائمًا على أنه صانع أفلام منفرد، كما يبدو أن روادًا مبكرين آخرين مثل لوبرينس كانوا يعملون فى الأغلب وحدهم. ومن ناحية أخرى فإن هناك حالات تبدو أن من الصعب فيها إنكار التأليف

الجماعى، فالعلاقة الوثيقة فى العمل بين الأخوين كوين، والأخوين كواى، توحى بأن أفلامهم مؤلفة جماعيًا وبشكل تعاون مشترك. وهناك حالات للتأليف الجماعى – برغم أنها قد لا تكون تعاونية – يمكن أن نجدها فى أفلام التجميع بين أفلام قصيرة، مثل «قصص نيويورك» (١٩٨٩) المكون من ثلاثة أفلام قصيرة صنعتها ثلاث مجموعات منفصلة من صانعى الأفلام. وهناك أيضًا بعض الأفلام صنعت بشكل جماعى مثل الجرائد السينمائية.

لكن برغم أنه لا يجب ألا يكون هناك خلاف حول أن هناك أفلامًا مؤلفة فرديًا وأخرى جماعيًا، فإن السؤال حول أى من الممارستين هى المعيارية ينحاز إلى وجهة نظر دون الأخرى. والسائد أن معظم الأفلام الجماهيرية مؤلفة فرديًا (إذا كان لها مؤلف بالمعنى الذى تقصده نظرية المؤلف)، لكن هناك أقلية تقول إن التأليف الجماعى هو الممارسة النمطية فى سينما «التيار السائد» التجارية (على سبيل المثال جوت ١٩٩٧، سيلورز ٢٠٠٧). ويبدو أن العدد الكبير من الأشخاص الذين يشتركون فى صنع فيلم تجارى يعضد هذا الجانب، فكيف يمكن اعتبار شخص واحد (حتى المخرج) هو المؤلف الوحيد لفيلم هوليوودى قياسى؟ وقد يقلق المرء من أن شيوع فرضية المؤلف الواحد (أى الرأى القائل بأن العديد من الأفلام الجماهيرية العظيمة مؤلفة فرديًا) يعتمد على التشوش أو الفشل بشأن أخذ طرق صناعة أفلام التيار السائد بجدية.

لكن هذا سوف يكون خطأ. فالمدافعون عن فرضية المؤلف الواحد لا يجهلون الطبيعة الجماعية التعاونية الأساسية لصناعة أفلام التيار السائد (انظر على سبيل المثال، بيركنز ١٩٩٣، ص ١٥٨، الهامش). كما أن بعض أنواع الإنتاج الجماعى، أو على الأقل التعاونى، تبدو متسقة مع فكرة المؤلف أو الفنان الواحد. إن معدى الصحف الأكاديمية فى مجال العلوم الإنسانية يقومون (أو على الأقل يقترحون) إجراء تغييرات فى المقالات قبل نشرها، لكن لا يمكن القول عندئذ إن مقالة الصحف مؤلفة جماعيًا وليست فرديًا. إنه نفس الوضع فى السياق الأدبى. فبرغم أن بعض المحررين قد يقومون بمثل هذه الإسهامات المهمة حتى إنهم قد يستحقون مكانة الاشتراك فى التأليف (مثل إسهامات جوردون ليش بالنسبة لقصص ريموند كارفر، وقيام ماكسويل بيركن بتحرير أعمال توماس وولف)، فلا

يبدو معقولاً أن كل رواية تم تحريرها مؤلفة بشكل مشترك. إن التأليف الفردى لا يتطلب أن يصنع النص أو العمل الفنى فرديًا بواسطة شخص واحد. وكما يكتب ليفينجستون: «هناك بعض المواد تصنع جماعيًا. دون أن يكون التأليف مشتركًا أو تعاونيًا (ليفينجستون ٢٠٠٥، ص ٧٥).

إذن كيف يمكن صنع الفيلم جماعيًا أو تعاونيًا والشائع فى السينما أن يتسق مع التأليف الفردى؟ هناك اقتراحات عديدة صنعت فى الأدب (خاصة تلك التى تؤكد أيضًا أطروحة المخرج باعتباره مؤلفًا). إن فى إف بيركنز يقول بأن المخرجين «مسئولون عن العلاقات، عن تركيب الكل من الأجزاء»، لذلك فإنهم «مسئولون عما يجعل الفيلم فيلمًا» (بيركنز ١٩٩٣، ص ١٨٤)، وعلاوة على ذلك فإن «سلطة المخرج ليست مسألة خلق كامل وإنما سيطرة كافية» (ص ١٨٤). ويقترح بوردويل وطومسون أن «من المعتاد أنه من خلال تحكم المخرج عن التصوير ومراحل التجميع يتبلور شكل الفيلم وأسلوبه (بوردويل وطومسون ١٩٩٣، ص ١٦). كما ينادى بيتر وولين بأننا قد نركز على الأبنية الموجودة فى مجموعة من الأفلام مصنوعة بمخرج واحد، ونعامل كل ما عدا ذلك على أنه غير وثيق الصلة، أى أنه «ضجيج» صنعه المنتجون، وفنيو الكاميرا، والممثلون (وولين ١٩٨٦، ص ١٤٣،١٤٤). أما ليفينجستون - الذى قال بأن «بعض» أفلام الشركات السينمائية الكبرى من نوعية المؤلف الواحد - فإنه يشير إلى «الدرجة العالية من التحكم والسيطرة»، و«القدر الكبير من السلطة» التى يملكها بعض المخرجين (ليفينجستون ١٩٩٧، ص ١٤٤)، وحقيقة أن بعض الأفلام تعبر عن «حساسية ومواقف المخرج بقدر كبير من الحيوية» (ليفينجستون ٢٠٠٥، ص ٨٥).

وبرغم أن المرء يستطيع أن يفصل بين اثنتين على الأقل من الإستراتيجيات العامة المختلفة هنا (جوت يميز إستراتيجية «السيطرة الكافية» عن إستراتيجية «التقييد» - جوت ١٩٩٧، ص ١٥٥-١٥٨)، فربما كانت الحجة المعقولة أكثر من التأليف الفردى تجمع بين الإستراتيجيتين، وتنادى بسيطرة المخرج المهمة (ومن ثم الكافية) على العوامل التى تحدد العناصر ذات الصلة الفنية والسينمائية بالفيلم. هل يمكن لهذه الإستراتيجية أن تكون

ناجحة فى دعم وجهة نظر المؤلف الفردى فى السينما؟ هناك طريقتان عامتان يمكن للمرء بهما معارضة مثل هذه الحجة فى التأليف الفردى، حيث يمكن للمرء أن يفند الزعم القائم على التجربة العملية، حول درجة ومدى تحكم المخرج، أو يمكن للمرء تفنيد الزعم الذهنى حول ما يكفى ليجعل المخرج مؤلفًا. ويقدم جوت كلا النوعين من التفنيد، فبرغم أنه يقر بأن بعض المعماريين تمكن رؤيتهم باعتبارهم مؤلفين أو فنانين فرديين بفضل سيطرتهم الكافية على الملامح الفنية للأبنية التى يصممونها، فإن حالة السينما مختلفة ببساطة: «إن درجة تحكم المخرج على العمل ليست درجة تحكم المعمارى» (جوت ١٩٩٧، ص ١٥٨)، ومن ثم فإن المخرج لا يُرى باعتباره مؤلفًا أو فنانًا منفردًا. (ومن المفترض أنه لا يوجد شخص آخر مشترك فى صناعة الفيلم يملك درجة التحكم المطلوبة). كما يقترح جوت أن التحكم الكافى ربما لا يكون كافيًا لتحقيق التأليف المنفرد، فحقيقة أن المخرج هو الشخص الذى يملك الدرجة الأكبر من المسئولية عن مظهر وصوت الفيلم النهائى، لا تتضمن أنه المؤلف الوحيد، لأنه «إذا كان هناك آخرون يضفون اختلافًا فنيًا مهمًا على العمل، فإن من الإنصاف أن نعترف بهم باعتبارهم معاونين فنيين» (ص ١٥٧). ويبقى أن نرى إذا ما كان المدافعون عن رؤية المؤلف الواحد سوف ينجحون فى مواجهة هذه التحديات.

كما أن المدافعين عن رؤية المؤلف المتعدد يواجهون تحديات أخرى. ويذهب جوت بعيدًا عندما ينادى بأن «ممثلى الأفلام من بين المشتركين فى خلق الأفلام» (ص ١٥٨)، ومن ثم يعتبرون مشتركين فى التأليف. وهو يؤسس هذا الزعم على حقيقة أن الأداء السينمائى «جزء أصيل من الفيلم» (ص ١٦٣)، وأن ممثلى السينما يحددون جزئيًا طبيعة الشخصيات التى يلعبونها. لكن هناك اعتبارين على الأقل يعارضان النظرة إلى الممثل باعتباره مؤلفًا، فأولاً منطق جوت يبدو ممتدًا إلى حالات البورتريهات الفوتوغرافية، ومن غير المعقول أن يعتبر الشخص الذى يتم تصويره فى بورتريه فوتوغرافيًا مشاركًا فى التأليف. والأكثر أهمية أن أداء الممثلين «جزء أصيل» من الأفلام بفضل أنه يتم تصويرهم سينمائيًا، لكن من الصعب أن نرى «كيف» أن ذلك يقدم أساسًا للزعم المنطقى بالتأليف، أى أنه لا يقوض فكرة المخرج بوصفه مؤلفًا. وهذا الموضوع لايزال ثريًا لمزيد من البحث والدراسة .

- مؤلفون سينمائيون ومفاهيم ذهنية

لقد ذكرت من قبل تأكيد فوكوه على «وظيفة المؤلف» أكثر من المؤلف ذاته. وفكرة فوكوه تلك تعكس نزعة مهمة فى الفكر المعاصر حول التأليف الأدبى والسينمائى، والتحول من التفكير دورًا يملؤه أشخاص حقيقيون أو مجموعات، إلى التفكير فيهم باعتبارهم مركبات ومفاهيم ذهنية أو تخيلية أو شىء من هذا النوع. ويميز بيتر وولين بين أفراد حقيقيين مثل فوللر، وهوكس، وهيتشكوك من ناحية، وبين الأبنية التى تسمى بأسمائهم (وولين ١٩٨٦، ص ١٤٧)، وقد تلقى جيفرى نويل سميث وآخرون هذا التمييز، للقول بأن من المهم التمييز بين المؤلف باعتباره إنسانًا والمؤلف باعتباره تأثيرًا على النص (نويل سميث ١٩٨٦، ص ٢٢٢). ويستعير سيمور تشاتمان بصراحة فكرة «المؤلف المتضمن» من نظرية الأدب لفهم كيف أن الأفلام المصنوعة بشكل جماعى تبدو كما لو كانت منتوجًا موحدًا لذكاء حاكم مفرد (تشاتمان ٢٠٠٥، ص ١٩١،١٩٢).

ومسألة الوَضع المعرفى (الأنطولوجى) للمؤلفين هى مسألة ضخمة (انظر ليفينجستون ١٩٩٧، وجوت ١٩٩٧، من أجل المناقشة فى سياق السينما)، لكننا لا نحتاج إلى أن نراها كمسألة اختيار مفروض بالإجبار. أى أنه يمكننا ويجب علينا أن نسمح بوجود كل من المؤلفين الحقيقيين (بلحمهم ودمهم - المترجم)، والمؤلفين كما نراهم فى أعمالهم (أى مفاهيم ذهنية أو مؤلفين متضمنين). وفى بعض أعمال الفن - وإن لم تكن كلها - فإن هناك مؤلفين متخيلين أيضًا، أى أنه يتم تأليفهم عن طريق أداة أو أدوات محددة. إن شخصية ديفيد هولزمان (كما لعبها إل إم كيت كارسون) يتم تصويرها باعتبارها الصانع الوحيد ومؤلف «يوميات ديفيد هولزمان» (١٩٦٧)، حتى لو كان هذا الفيلم من إخراج جيم ماكبرايد.

لكن هذه الجماعية المحدودة حول التأليف لا توقف النزاع حول التقييم، والتفسير، والخصائص الأسلوبية، التى تؤسس للمناقشات حول نظرية المؤلف. لذلك هل يهتم تفسير الفيلم بمقاصد المؤلف السينمائى الفعلى (أو المؤلفين)، أو بمقاصد المفهوم الذهنى للمؤلف (أى المؤلف كما يبدو فى عمله)؟ هل خصائص الأسلوب السينمائى لفرد بعينه (أسلوب كيروساوا مثلاً) تهتم بشخصية المخرج الحقيقى، أم بشخصية المخرج المتضمن

(كيروساوا كما يظهر فى فيلمه أو مجموعة أفلامه)؟ من الممكن بالطبع أن يكون هذان الاهتمامان منطقيين وشرعيين. ومن نحن لنقرر؟

لقد ذكرت بالفعل إحدى الحجج التى تقف إلى صف أهمية المخرج السينمائى المتضمن، وهى أن الإقرار بالمخرج باعتباره مفهومًا ذهنيًا والتوجه إليه يمنح أفضل تفسير للوحدة والاتساق الظاهرين، واللذين تقدمهما لنا العديد من الأفلام. لكننى أعتقد أن هذا ليس مقنعًا، فالافتراض يبدو فى أن هذه الوحدة تنسب إلى تأثير صانع واحد، لكنه افتراض يشوبه الخطأ، فهناك العديد من الطرق التى يمكن بها لمجموعات أن تنظم نفسها لتصنع منتوجات متسقة وموحدة، ومن الإستراتيجيات الشائعة فى السياق الأكاديمى استخدام مدير للمشروع (أو مؤلف أساسى). وعلاوة على ذلك، فليس من الواضح أن المؤلف المتضمن لفيلم ما من الأفضل التفكير فيه كفرد. إن جوت ينادى بأنه «إذا كان علينا أن نبنى مؤلفًا - باعتباره فكرة ذهنية - لكل فيلم، فإنه سوف يكون مختلفًا عن الناس كما نعرفهم. حتى إن استخدامه سوف يشوه بشكل منهجى استجابتنا للسينما» (جوت ١٩٩٧، ص ١٦٠). لذلك لا يبدو أن التوجه للمؤلف المتضمن يمكن أن يفسر بشكل مريح الوحدة الظاهرة فى العديد من الأفلام. وكما يشير جوت فإن التوجه لمؤلف جماعى قد يساعدنا على تفسير لماذا تعطى بعض الأفلام مظهر عدم الوحدة والتناقض الداخلى (ص ١٦٥،١٦٦).

دعنى أذكر سببين آخرين للشك فى التوجه إلى مؤلف متضمن أو المؤلف كبناء ذهنى. السبب الأول هو أن أحد الدوافع المهمة للابتعاد عن المؤلف الحقيقى للاقتراب من المؤلف كبناء ذهنى يبدو موضع تساؤل. والمناصرون للمؤلف بوصفه بناء ذهنيًا يشيرون عادة إلى عدم التطابق الظاهر والذى يبدو كثيرًا بين شخصية الشخص الحقيقى (أو الأشخاص الحقيقيين) الذين يصنعون عملاً، والشخصية التى يتم التعبير عنها فى العمل. وعلى سبيل المثال صنع دى دابليو جريفيث أفلامًا تعبر بشكل شرير عن أفكار عنصرية، لكن البعض قال بأنه لم يكن عنصريًا بالمعنى الدقيق (كيرتس ٢٠٠٢). وإمكانية عدم التطابق توحى للبعض بأننا غير مهتمين، ولا يجب أن نهتم بمواقف الشخص الحقيقى الذى صنع الفيلم، عندما نتناول التفسير والخصائص الأسلوبية. وربما كان الشىء الصحيح هو أن نقول: إن

أفلام جريفيث تعبر عن مواقف جريفيث كما يُرى من أفلامه (أى رؤية جريفيث باعتبارها بناء ذهنيًا)، وليس عن مواقف جريفيث نفسه. (انظر روبنسون ١٩٨٥ لعرض كلاسيكى للشكل العام لهذه الحجة فى حالة الأدب). لكن حجة عدم التطابق تلك تبدو كأنها تعتمد على الفكرة بأن سمات الشخصية عامة أو «عالمية»، أى أنها سمات يتم التعبير عنها بشكل متسق عبر مدى واسع من المجالات ذات العلاقة. والأعمال المعاصرة حول الشخصية قد وضعت هذا الافتراض موضع التساؤل (دوريس ٢٠٠٢). وإذا كانت سمات الشخصية ضيقة أو «محلية»، فإن عدم التطابق بين السمات التى تظهر فى الكتابة أو صناعة الأفلام، والسمات التى تظهر فى سياقات أخرى، عدم التطابق ذاك يجب ألا يقلقنا. وإذا كانت سمات الشخصية أقرب إلى «الشجاعة فى سياق محدد»، منها إلى «الشجاعة المطلقة» (ص ٦٢)، فيجب ألا يكون هناك ما يدهشنا حول أن أسلوب الأعمال السينمائية لمخرج يمكن أن يعبر عن سمات شخصية مختلفة عن تلك التى يعبِّر عنها بواسطته فى سياقات ونشاطات أخرى. وبعد كل شىء، فنحن نعرف أشخاصًا يتسمون باللطف فى بعض المواقف، وبالسخف فى مواقف أخرى.

والسبب الثانى للشك فى التوجه إلى المؤلف المتضمن أو المؤلف كبناء ذهنى يعتمد على الزعم بأن مفهوم المؤلف يبدو مفهومًا تفسيريًا إلى حد كبير. إن المؤلفين يصنعون أعمالاً أدبية، والأحوال النفسية للمؤلفين تلعب دورًا فى تفسير الأساليب الفردية التى تظهرها الأعمال التى يصنعونها (قارن فولهايم ١٩٨٧، ص ٢٦-٣٦). وذلك لأن فكرة نظرية المؤلف - على الأقل فى جانب منها - هى مفهوم تفسيرى للسبب والنتيجة، حتى إن المؤلفين يتعرضون للوم أو المديح لعناصر أخلاقية محددة فى الأعمال التى يصنعونها. لكن المؤلف بوصفه بناء ذهنيًا، أو شخصًا متخيلًا، أو مؤلفًا متضمنًا، لا يمكن أن يلعب دورًا تفسيريًا ملائمًا. إن هوكس هو الذى كانت له علاقة السبب والنتيجة مع كيانات العالم الحقيقى، وليس «هوكس المتخيل»، ولا هوكس كما يبدو من أفلامه (جوت ١٩٩٧، وانظر أيضًا ستيكر ١٩٨٧). وقد يكون للأفلام مؤلفون متضمنون، لكن ذلك لن يحقق الكثير فى تفسير ما نحتاج لتفسيره.

- نزعات واتجاهات جديدة

فى ورقة بحث حول الموضوع، أعطى ليفينجستون تعريفًا (أو «تحليلاً جزئيًا») للتأليف السينمائى:

«المؤلف السينمائى = أداة أو أدوات، يصنع عن قصد حدثًا وظيفته المقصودة هى إظهار أو توصيل بعض المواقف من خلال إنتاج ما يبدو صورًا متحركة تعرض على شاشة أو سطح آخر» (ليفينجستون ١٩٩٧، ص ١٤١).

ليست لدى المساحة لكى أعالج هذا التفسير بالتفصيل (من أجل الاعتراضات عليه، انظر سيلورز ٢٠٠٧، وجوت ١٩٩٩، ص ١٧١. لكن ما يستحق الملاحظة هو أن تفسير ليفينجستون جزء من كل نزعة معاصرة تسعى إلى تطبيق أدوات نظرية الفعل، والأداة، والتوصيل، على مسألة التأليف السينمائى. وهناك أعمال أخرى كتبها ليفينجستون، تتناول نظرية المؤلف على نحو أكثر عمومية، بالإضافة إلى أعمال حديثة كتبها سى بول سيلورز وتريفور بونيش، وهى جزء من هذا التحول الواعد (ليفينجستون ٢٠٠٥، سيلورز ٢٠٠٧، بونيش ١٩٩٩). وإن مزيدًا من التوضيح حول طبيعة وإمكانية التأليف الموسيقى فى ظروف العمل الجماعى لصناعة الفيلم المعتادة، يتطلب تطورًا حريصًا، وتطبيق نظريات الفعل والقصد الجماعيين والمعقدين.

دعنى أقترح اتجاهين آخرين لمزيد من الدراسة، الأول هو أن المنظرين المهتمين بالمؤلف فى السينما قد يجدون من المفيد دراسة طبيعة التأليف فى سياقات محددة غير أدبية حيث الجماعية هى الشائعة، مثل نشر الأبحاث العلمية. والمقالات الحديثة تشهد على نمو مهم فى متوسط أعداد مؤلفى أوراق الأبحاث العلمية، بالإضافة إلى العدد الكبير المذهل للمؤلفين الذين قد تعود إليهم هذه الأبحاث (كينج ٢٠٠٧، جرين ٢٠٠٧). إننى لا أزعم أن الالتفات إلى نشر الأبحاث العلمية سوف يجيب فورًا ومباشرة عن الأسئلة حول المؤلف فى السينما. ومن المؤكد أنه من المحتمل أن تشوشًا فى المفاهيم يتم تنظيره ونسبه إلى مجموعة متعاونة معًا. والفائدة المحددة من الالتفات إلى هذا المجال قد تكون تفسيرًا أكثر

ثراء لمفاهيم المؤلف القائد والأساسى (وبالتالى المؤلفين الإضافيين أو الثانويين)، لأن من المغرى تمامًا الاعتقاد بأن التوجه إلى مثل هذه المفاهيم سوف يثرى المناقشة حول التأليف السينمائى.

وثانيًا، لقد ذكرت سابقًا احتمال أن التأليف يبدو كما لو كانت له إمكانية الكشف عن نوع من التجزىء فى دائرة صناعة الفيلم. ماذا أعنى بذلك؟ قارن الحالة المرادفة للتأليف الأدبى، ففى السياق الأدبى، يكون دور المؤلف معقدًا باعتباره وظيفة تهدف للتوحيد بين أجزاء العمل، وهى الوظيفة التى يقوم بها فرد واحد. أى أن الوظائف التفسيرية، والتقييمية، والأخلاقية، والقانونية، وحتى الفردية، فى التأليف الأدبى، موجودة فى شخص واحد. لكننا سبق أن رأينا أنه فى حالة الفيلم ينفصل التأليف القانونى عن أدوار التأليف الأخرى. وأنا أقترح أنه فى الحالات العادية جدًا لصناعة الفيلم قد تحدث أنواع أخرى من تجزىء دور التأليف. إن إحدى الأدوات (مثل المؤلف الموسيقى) والمسئول جزئيًا من الناحية الفنية عن الفيلم (أى أنه يستحق ذكر اسمه بسبب ميزته الفنية) قد لا يكون مسئولاً أخلاقيًا على أى نحو عن الفيلم (ربما بسبب أن المضمون الأخلاقى المهم قد تم خلقه فى مرحلة المونتاج بعد اكتمال تأليف النص الموسيقى). ومن السهل التفكير فى حالات عديدة مماثلة. وبهذه الطريقة فإن التأليف فى السينما قد يكشف نوعًا من عدم الوحدة لا يوجد عادة فى الأدب. إن الأمر ليس بسيطًا فى أن نقول إنه لا يوجد شخص واحد مشترك فى عملية صنع الفيلم يقوم بوظيفة التأليف، لكن يمكننا القول ببساطة. إنه لا توجد جماعة واحدة من الناس يمكن رؤيتها على أنها تقوم بدور التأليف (برغم أن مجموعات فرعية مختلفة يمكن رؤيتها على أنها تؤدى عنصرًا أو أكثر من دور التأليف). وقد تكون هناك بالطبع طرق أقل إبهارًا لتقرير هذه النقطة. لكن اقتراحى هو أن هذا البعد فى صناعة الفيلم (الطريقة التى تنفصل بها فى حالة السينما عناصر مختلفة من دور التأليف تكون موحدة فى حالة الأدب) هو البعد الذى يجب أن يلتفت إليه المنظرون فى التأليف السينمائى.

* * *

اعتراف بالفضل

الشكر واجب تجاه المحررين، ستيفن ميسكين، وأندرو كانيا، لتعليقاتهما على النسخ السابقة من هذا الفصل.

انظر أيضًا «علم الأخلاق» (الفصل ١٠)، «التفسير» (الفصل ١٥)، «الإغلاق السردي» (الفصل ١٩)، «الأسلوب» (الفصل ٢٥)، و«إنجمار بيرجمان» (الفصل ٥١).

المراجع

Arnheim, R. (1997) *Film Essays and Criticism*, trans. B. Benthien, Madison: University of Wisconsin Press.

Barthes, R. (2002) "The Death of the Author," trans. S. Heath, in W. Irwin (ed.) *The Death and Resurrection of the Author?*, Westport, CT: Greenwood Press.

Bordwell, D., and Thompson, K. (1993) *Film Art: An Introduction*, 4th ed., New York: McGraw-Hill.

Buscombe, E. (1981) "Ideas of Authorship," in J. Caughie (ed.) *Theories of Authorship*, London and New York: Routledge.

Cameron, I. (2000) "Films, Directors and Critics," in J. Hollows, P. Hutchings, and M. Jancovich (eds.) *The Film Studies Reader*, London: Arnold.

Carroll, N. (1996) "Film, Rhetoric and Ideology," in *Theorizing the Moving Image*, New York: Cambridge University Press.

—— (1998) *A Philosophy of Mass Art*, Oxford: Oxford University Press.

Chatman, S. (2005) "The Cinematic Narrator," in T. Wartenberg and A. Curran (eds.) *The Philosophy of Film: Introductory Text and Readings*, Malden, MA: Blackwell.

Coward, R. (1987) "Dennis Potter and the Question of the Television Audience," *Critical Quarterly* 29: 79–87.

Currie, G. (1989) *An Ontology of Art*, London: Macmillan.

—— (1993) "The Long Goodbye: The Imaginary Language of Film," *British Journal of Aesthetics* 33: 207–19.

—— (1995a) *Image and Mind: Film, Philosophy and Cognitive Science*, New York: Cambridge University Press.

—— (1995b) "Unreliability Refigured: Narrative in Literature and Film," *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 53: 19–29.

Curtis, B. (2003) "D.W. Griffith in Black and White," *Slate Magazine*. Available at http://www.slate.com/id/2076307 (accessed 7 March 2008).

Davies, S. (2006) "Author's Intentions, Literary Interpretation, and Literary Value," *British Journal of Aesthetics* 46: 223–47.

Doris, J. (2002) *Lack of Character: Personality and Moral Behavior*, Cambridge: Cambridge University Press.

Dutton, D. (1979) "Artistic Crimes: The Problem of Forgery in the Arts," *British Journal of Aesthetics* 19: 304–14.

Dyer, R. (1979) *Stars*, London: British Film Institute.
Foucault, M. (2002) "What is an Author?," in W. Irwin (ed.) *The Death and Resurrection of the Author?*, Westport, CT: Greenwood Press.
Gaut, B. (1997) "Film Authorship and Collaboration," in R. Allen and M. Smith (eds.) *Film Theory and Philosophy*, Oxford: Clarendon Press.
Greene, M. (2007) "The Demise of the Lone Author," *Nature* 450, 1165 (20 December 2007).
Heath, S. (1981) "Comment on 'The Idea of Authorship'," in J. Caughie (ed.) *Theories of Authorship*, London and New York: Routledge.
Inge, M. T. (2001) "Collaboration and Concepts of Authorship," *PMLA* 116: 623–30.
Kael, P. (2005) "The Idea of Film Criticism," in T. Wartenberg and A. Curran (eds.) *The Philosophy of Film: Introductory Text and Readings*, Malden, MA: Blackwell.
King, C. (2007) "Multiauthor Papers Redux: A New Peek at New Peeks," *Science Watch* 18. Available at http://archive.sciencewatch.com/nov-dec2007/sw_nov-dec2007_page1.htm (accessed on 6 March 2008).
Koch, H. (2000) "A Playwright Looks at the 'Filmwright'," in J. Hollows, P. Hutchings, and M. Jancovich (eds.) *The Film Studies Reader*, London: Arnold.
Lamarque, P. (1990) "The Death of the Author: An Analytic Autopsy," *British Journal of Aesthetics* 30: 319–31.
Livingston, P. (1997) "Cinematic Authorship," in R. Allen and M. Smith (eds.) *Film Theory and Philosophy*, Oxford: Clarendon Press.
—— (2005) *Art and Intention: A Philosophical Study*, Oxford: Oxford University Press.
Nowell-Smith, G. (1981) "Six Authors in Pursuit of *The Searchers*," in J. Caughie (ed.) *Theories of Authorship*, London and New York: Routledge.
Perkins, V. F. (1993) *Film as Film: Understanding and Judging Movies*, London: De Capo Press.
Ponech, T. (1999) "Authorship and Authorial Autonomy: The Personal Factor in the Cinematic Work of Art," *Canadian Aesthetics Journal* 4. Available at http://www.uqtr.ca/AE/vol_4/trevor.htm (accessed 6 March 2008).
Ramsey, W. (1998) "Prototypes and Conceptual Analysis," in M. R. DePaul and W. Ramsey (eds.) *Rethinking Intuition*, Lanham, MD: Rowman and Littlefield.
Robinson, J. (1985) "Style and Personality in the Literary Work," *Philosophical Review* 94: 227–47.
Salokannel, M. (2003) "Cinema in Search of Its Authors: On the Notion of Film Authorship in Legal Discourse," in V. W. Wexman (ed.) *Film and Authorship*, Piscataway, NJ: Rutgers University Press.
Sarris, Andrew (2000) "Notes on the Auteur Theory in 1962," in J. Hollows, P. Hutchings, and M. Jancovich (eds.) *The Film Studies Reader*, London: Arnold.
—— (2003) "The Auteur Theory Revisited," in V. Wexman (ed.) *Film and Authorship*, New Brunswick, NJ: Rutgers University Press.
Schatz, T. (1988) *The Genuis of the System: Hollywood Filmmaking in the Studio Era*, New York: Pantheon.
Sellors, C. P. (2007) "Collective Authorship in Film," *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 65: 263–71.
Stecker, R. (1987) "Apparent, Implied, and Postulated Authors," *Philosophy and Literature* 11: 258–71.

(٣)

الرقابة

سوزان دواير

بالنسبة للأشخاص عند كل نقاط الطيف السياسى، خاصة هؤلاء المشتركين فى أى شكل من أشكال وسائل التعبير - بدءًا من رسامى القصص المصورة إلى مخرجى السينما وفنانى الأداء - فإن الرقابة تحمل مضامين شديدة السلبية، وفى الحقيقة أن الرقابة بالنسبة للكثيرين هى نقيض الحرية والإبداع. ومع ذلك فإننا نستطيع - ويجب علينا - أن نفكر فى الرقابة بشكل أكثر حيادًا، على أنها تعنى ببساطة فرض القيود، وبهذا التفسير فإن الرقابة لا تكون دائمًا هى «الأمر السيئ». وتلك النقطة مهمة لأى جدال فاعل «ضد» أشكال محددة من الرقابة. لأنه إذا قمنا بتعريف الرقابة باعتبارها مرفوضة دائمًا، فإننا ببساطة نؤكد ما ينكره الرقباء دائمًا، لأننا لم نقدم «أسبابًا» لرفض الرقابة. وعلاوة على ذلك فإن التفسير المحايد للرقابة يسمح لنا بشكل أفضل أن نفهم أن هناك أدوات مختلفة للرقابة، وأن للرقابة طيفًا من الأهداف والدوافع، وأن بعض أنواع القيود (بشكل يتضمن مفارقة فيما يبدو) قد تكون جزءًا من عملية الإبداع ذاتها.

وسوف أتناول هنا فقط الرقابة التى أثرت ولاتزال تؤثر على السينما. وبالطبع فإن هناك الكثير يمكن قوله عن الرقابة فى الصحافة، والفن، والأدب (انظر «مزيد من القراءة»، فى هذا الفصل، وفصل «البورنوجرافيا»).

- **أدوات الرقابة**

ليست أداة الرقابة دائمًا، وليس بشكل نمطي هي الدولة. ومن المؤكد أنه في كل أنحاء العالم وعبر الصور، كانت الهيئات الحكومية مرتبطة بفرض القيود على السينما، بدءًا من المنع الكامل، إلى ما تطلق عليه قوانين الولايات المتحدة قيود الزمان، والمكان، والسلوك. لكن هناك هيئات غير تابعة للدولة، مثل اتحادات الصناعة السينمائية، والمعلنين، والجماعات الحقوقية، قد تكون أحيانًا متحكمة بشكل أقوى في طريقة صنع الأفلام، وتوزيعها، وعرضها.

- **رقابة الدولة**

عندما تتولى الدولة على عاتقها منع أو تقييد وصول الجمهور إلى مادة تعبير معينة، فإنها قد تخرج على العديد من الحقوق الدستورية. ومعظم الدساتير الديمقراطية تحمي حرية التعبير للصحافة، وحرية التعبير بشكل عام. وفي الولايات المتحدة، يجب على الحكومة أن توضح أن حالة مفروضة من الرقابة جاءت بسبب «مصالح ملحة للدولة» (وهي التي تستخدم على نحو متزايد مصطلح «الحرب ضد الإرهاب»)، وأن ذلك القرار المحدد بفرض الرقابة يمثل أقل الوسائل تدخلاً لحماية هذه المصالح. بالإضافة إلى ذلك فإن الدولة لا تستطيع أن تمارس «قيودًا مسبقة» أي أن تمنع شكلاً من أشكال التعبير قبل نشره. فالمادة المعرضة للرقابة هي المادة المتاحة للجمهور.

وتاريخ السينما في هذا المجال مثير للاهتمام. فحتى عام ١٩٥٢، لم تسلم المحكمة الأمريكية العليا بأن الصور المتحركة تقع تحت حماية التعديل الأول من الدستور، وكانت القضية السابقة على إصدار ذلك الحكم هي قضية «شركة ميوتيوال فيلم ضد اللجنة الصناعية في ولاية أوهايو» (٢٣٦، يو إس، ٢٣٠) (١٩١٥)، والتي تتعلق بمحاولات الولاية منع عرض فيلم دي دابليو جريفيث «مولد أمة» (١٩١٥). وفي هذه القضية حكمت المحكمة العليا بأن الصور المتحركة «صناعة وتجارة نشأت وهدفت للربح، ولا تعتبر جزءًا من صحافة البلاد أو أداة للرأي العام» (٢٤٥). وهكذا فإن المحكمة أيدت قانون أوهايو، وأقرت

بأن «الأفلام التى يمكن الموافقة على عرضها هى الأفلام التى تخضع لرأى هيئة الرقباء للتأكيد على طبيعتها التعليمية والترفيهية والآمنة». وبعد عدة عقود، وفى قضية «شركة جوزيف بورستين ضد ويلسون» (١٩٥١)، أصدرت المحكمة العليا ذاتها حكمًا مناقضًا، هذه المرة بشأن فيلم روسيلليني «المعجزة» (١٩٤٨)، يقضى بأنه لا يمكن دستوريًا رفض حق العرض لفيلم، بسبب الدعوى بأنه ينتهك المقدسات، والأهم هو أن المحكمة أقرت بأن «السينما وسيط مهم لتوصيل الأفكار. وأن أهمية الصور المتحركة باعتبارها أداة للرأى العام لا يقلل منها أنها مصممة من أجل الترفيه بالإضافة إلى التعليم» (٥٠٢). (ومع ذلك القيود المسبقة على الأفلام، والتى تمارس بقوة هيئات الرقابة المحلية أو التابعة للولاية، وتمنع العرض قبل الذهاب إلى المحكمة، هذه القيود لم تتوقف حتى عام ١٩٦٥، وفى قضية «فريدان ضد ماريلاند»)

وفى عشية الحرب العالمية الثانية، (فى أعقابها مباشرة)، قامت حكومة الولايات المتحدة باستهداف هوليوود، خاصة كتّاب السيناريو والمخرجين، خلال الإجراءات سيئة السمعة للجنة التحقيق فى النشاطات ضد الأمريكية (HUAC)، والتى قامت فى عام ١٩٤٧ ثم فى عام ١٩٥١ بالتحقيق مع أفراد، وفحصت أفلامًا، للبحث عما يمكن اعتباره رسائل هدامة (أى مناصرة للشيوعية). وكانت استجوابات مثيرة للجدل إلى حد كبير، ورفض بعض أعضاء صناعة السينما التعاون معها ونتج عن ذلك سجنهم، بينما شهد آخرون ضد زملائهم، ودمرت - بالمعنى الحرفى - حياة بعضهم خلال تلك السنوات (جلادشوك ٢٠٠٧). واستدعى رؤساء الشركات السينمائية أمام اللجنة، وإليك فقرة تستحق المقارنة مع السياق المعاصر، وتخص جاك إل وارنر الذى كان آنذاك رئيسًا لشركة إخوان وارنر:

«إن شركتنا واعية وحريصة على مسئوليتها فى الحفاظ على منتجاتها خالية من السموم الهدامة. ومن خلال الإشراف الكامل من جانبى، فإننى أفحص خطة الصور المتحركة وإنتاجها. وإننى أعتقد جازمًا أنه ليس هناك فيلم لشركة إخوان وارنر يمكن الحكم عليه بأنه معاد لوطننا، أو شيوعى فى طابعه أو هدفه» (لجنة النشاطات ضد الأمريكية بالكونجرس، ١٩٤٧، ص١١).

وفى الوقت الذى كانت فيه رقابة الدولة على الأفلام مباشرة تمامًا، فإن «مرسوم الفيلم العائلى» لعام ٢٠٠٥ (وهو جزء من «مرسوم الترفيه العائلى وحقوق الطبع

لعام ٢٠٠٥) مثال معاصر جدًا على الممارسة الحكومية غير المباشرة، فهذا المرسوم يعوِّض صناع أقراص الدى في دى للعرض المنزلى ضد الاتهامات بانتهاك حقوق الطبع، إذا قاموا بحذف بعض المشاهد من الفيلم دون تصريح ممن يحمل حقوق الطبع، مادام هذا الحذف ملحوظًا بوضوح.

والأمر الأخلاقى مثير للاهتمام هنا تمامًا، فهناك زعم بأن الدافع وراء المرسوم هو دعم الآباء والأمهات وأولياء الأمور الذين يحمون أطفالهم من الصور واللغة غير المناسبتين لهم. ومع ذلك فإن المرسوم يقوض الحقوق الأخلاقية لصناع الأفلام. وعلى عكس العديد من البلدان الأوربية، فإن الولايات المتحدة (التى تعتبر أمة القانون العام) لا تعترف بالحقوق الأخلاقية للفنانين باعتبارها حقوقًا قانونية (هولاند ٢٠٠٦). وقانون حقوق الطبع – وبالتالى حماية منتج السلعة – محدد بالمصطلحات الاقتصادية، أى أنه لا يمكن لأحد أن يحقق الربح من عملى بادعاء أنه عمله. وحماية حقوق الطبع ليست مفهومة قانونيًا باعتبارها المصلحة الأخلاقية للفنان فى الحفاظ على تكامل عمله، وعدم ارتباط اسمه بنسخ مشوهة أو مبتورة من عمله.

- اتحادات الصناعة

من المفارقات أن أكثر أدوات الرقابة تأثيرًا فى مجال السينما هى «اتحاد الصور المتحركة الأمريكى» (MPAA)، والذى كان يطلق عليه فى الأصل «اتحاد منتجى وموزعى الصور المتحركة فى أمريكا» (MPPDA)، وهذه الهيئة التى كونتها الصناعة هى التى دعمت فى عام ١٩٣٠ ما سمى «ميثاق هايز»، والذى كان لا يمنح «ختمه» للأفلام التى تحتوى على فعل أو حوار ينتهك القواعد التى زادت على الثلاثين والواردة فى الميثاق، بما يؤدى إلى عدم توزيع أو عرض هذه الأفلام لدى أى عضو فى اتحاد المنتجين والموزعين. وقد تضمن ميثاق هايز القواعد العامة التالية، مع قيامنا هنا بإعادة صياغتها:

١– لا يتم إنتاج أى فيلم يقلل من المعايير الأخلاقية لدى من يشاهدونه. ومن ثم فإن تعاطف الجمهور يجب ألا يتوجه مع الجريمة، أو الأفعال الخاطئة، أو الشر، أو الخطيئة.

٢- يجب تقديم المعايير الصحيحة للحياة، والتى تقبل عرضها بمتطلبات الدراما والترفيه.

٣- يجب عدم السخرية من القانون الطبيعى أو الوضعى، ولا يجب أن يتوجه التعاطف لانتهاك هذا القانون، وهو ما يجب دعمه من خلال قواعد خاصة تحكم تصوير الجريمة، بما فى ذلك جرائم القتل، والجنس، والعرى، والملابس، والسوقية، والمشاعر الوطنية (اتحاد منتجى وموزعى الصور المتحركة فى أمريكا ١٩٨٢، (١٩٣٠)، ص ٣٢٤).

وفى عام ١٩٦٨، حل اتحاد الصور المتحركة الأمريكى محل ميثاق هايز الذى عفا عليه الزمن، وبدأ استخدام نظام التقييم. ومرة أخرى فإن هذه الخطوة من جانب الصناعة ذاتها كان يقصد بها تولى أمر تحكم الدولة أو الرقابة على الأفلام.

- نظام التقييم

يطبق نظام التقييم فى الولايات المتحدة، والمملكة المتحدة، والهند، وبلدان أخرى. وفى عام ١٩١٢ فى المملكة المتحدة أنشئ مجلس الرقباء البريطانى، ثم سمى فى عام ١٩٨٥، باسم المجلس البريطانى لتقييم الأفلام، والذى يستخدم حاليًا ثمانية تقييمات، مصممة أساسًا لتقديم إرشادات للوالدين حول المادة المناسبة لأطفالهما، ولفصل المادة الجنسية الصريحة التى لا تتاح رؤيتها إلا للبالغين ثمانية عشر عامًا من العمر.

أما الهند - والتى تملك أكبر صناعة سينمائية فى العالم، وتنتج نحو ثمانمائة فيلم كل عام - فلديها أيضًا المجلس المركزى لتصنيف الأفلام، والذى يفرض التقييمات، لكن القيود الأسبق لاتزال سارية فى الهند، وعلى سبيل المثال فإن المجلس المركزى لتصنيف الأفلام لا يسمح بمشاهد القبلات من الفم، ولاتزال هناك كلمات معينة يتم حذفها. وهناك اقتراحات قدمت فى عام ٢٠٠٤، لإضافة مزيد من الحريات «لمرسوم السينماتوغراف» لعام ١٩٥٢، لكن لم يتم حتى الآن سن تشريعات جديدة فى هذا الصدد.

وفى الولايات المتحدة توجد تقييمات الأفلام التالية: G للعرض العام، (PG13) صالحة للعرض بمصاحبة أحد الوالدين، R محظور رؤيتها لأقل من ١٧ عامًا إلا بصحبة أحد الوالدين أو ولى الأمر، (NC-17) محظور لأقل من ١٧ عامًا، وهذا التقييم الأخير لم

يظهر إلا فى عام ١٩٩٠، وكان فيلم «هنرى وجون» (١٩٩٠) هو أول فيلم يحصل عليه، عندما قرر اتحاد الصور المتحركة الأمريكى وقف العمل بتقييم X الذى يعنى وجود مادة جنسية فى الفيلم، وكان السبب فى هذا التغيير هو أن التقييم X لم يكن علامة تجارية خاصة بالاتحاد، أى أن أى صانع أفلام يمكنه استخدامه، وخلال السبعينيات والثمانينيات كان منتجو أفلام البورنوجرافيا يستخدمون التقييم X لأفلامهم، لذلك فإن هذا التقييم كان يعنى لدى الجمهور مرادفًا لأفلام البورنوجرافيا. ومن ثم طبق اتحاد الصور المتحركة الأمريكى تقييم X على أفلام مثل «برتقالة آلية» (١٩٧١) و«سائق التاكسى» (١٩٧٦)، لكنه اختار فيما بعد أن يستخدم تقييم (NC-17) كعلامة تجارية خاصة به لتمييز الأفلام عن البورنوجرافيا.

وكعلامة على قوة وسلطة اتحاد الصور المتحركة الأمريكى، فإن الجمهور العام لا يعرف كيف يتم تنظيم التصنيفات فى الولايات المتحدة. وكشف فيلم «هذا الفيلم لم يتم تصنيفه بعد» (٢٠٠٦) عما اعتبره مخرجه كيربى ديك السرية والتعسف اللذين يحيطان بعملية تقييم الاتحاد للأفلام. فلاتزال أسماء عشرة من الثلاثة عشر عضوًا لهيئة التقييم سرية، بالإضافة إلى سرية مداولات هذه الهيئة. ويقول النقاد إن هذا يحمى الهيئة واتحاد الصور المتحركة من أن يكونا عرضة للمحاسبة من قبل صناع الأفلام أو الجمهور نتيجة قرارات التقييم التى يتخذونها. ومع ذلك فإن الاتحاد يزعم أن عدم إذاعة الأسماء مطلوب لكى يحمى أعضاء الهيئة من ضغوط صناع الأفلام أو غيرهم لإعطاء أفلامهم تقييمات محددة.

ويشكو أيضًا النقاد مثل كيربى ديك من أن أعضاء الهيئة ليسوا مؤهلين للحكم على الأفلام. وكرد على فيلم كيربى ديك قام الاتحاد بوضع معلومات على موقعه على الإنترنت عن جدول ونظام التقييم، حيث يقول الاتحاد: «ليست هناك مؤهلات خاصة لعضوية الهيئة، فيما عدا أنه يجب أن تكون للأعضاء تجربة أبوة أو أمومة مشتركة، ونضج ذكى، والأهم هو امتلاكهم القدرة على أن يضعوا أنفسهم فى مكان معظم الآباء والأمهات الأمريكيين» (اتحاد الصور المتحركة الأمريكى ٢٠٠٨، الموقع على الإنترنت). إن ذلك فى حد ذاته قد يبدو أنه غير مختلف عليه، لكن لاتزال هناك نقطتان جديرتان بالذكر.

الأولى: هى أن التقييم الذى يتلقاه فيلم ما يحدد إذا ما كان سوف يوزع ويعرض، والطريقة التى سوف يتم بها ذلك. فلشركات التوزيع والعرض تأثير كبير، وهناك خمس عشرة شركة فقط تسيطر على كل دور العرض فى الولايات المتحدة، والشركات الخمس الأولى منها (مجموعة ريجال إنترتينمينت، إيه إم سى إنترتينمينت، كارمايك سينما، سينمارك يو إس إيه، لويس سينبلكس إنترتينمينت) تملك ٤٥ فى المائة من الشاشات و٢٥ فى المائة من أماكن العرض (إليزابيرج ٢٠٠٥). وهذه الشركات تنفر من أخذ أفلام تحمل تقييم (NC-17)، وكنتيجة لذلك فإن صناع الأفلام يقومون بحذف مواد من أفلامهم حتى تعطيهم الهيئة تقييمًا يضمن عرضًا أكثر اقتصادية وربحًا. وفى وجه الانتقادات لقوة نظام التقييم، يشير الاتحاد فى تأكيد إلى أن صناع الأفلام ليسوا «مضطرين» لتقديم أفلامهم للتقييم، وأنه يمكن عرض الأفلام دون تقييم، ومع ذلك فإن هذه الأفلام سوف تواجه صعوبة فى أن تجد موزعًا.

والنقطة الثانية: هى أن من الظاهر أن الهيئة تستخدم معايير مزدوجة فى تقييم ملاءمة تصوير العنف وتصور الجنس، فالهيئة جاهزة لإعطاء تقييم R لأفلام تحتوى على عنف بالغ، مثل «أرواح هائمة» (٢٠٠٦)، و«بيت الضيافة» (٢٠٠٥)، و«المنشار» (٢٠٠٤)، لكنها تعطى تقييم (NC-17) لأفلام تصور شعر العانة أو العرى الأمامى للرجال. وعلى سبيل المثال فإن فيلمى «جالب الحظ السيئ» (٢٠٠٣) و«عيون مغلقة على اتساعها» (١٩٩٩) تعرضا للحذف أو التغيير الرقمى لكى يتلقيا تقييمًا أكثر ملاءمة. ويزعم العديد من النقاد أن نظام التقييم الذى يطبقه الاتحاد هو فى أساسه شكل من أشكال الإجراءات الحمائية (أى الإجراءات التى تتخذها جهة ما لحماية منتجاتها من المنافسة – المترجم)، والتى تضمن سوقًا لمنتجات الولايات المتحدة من صنع الشركات السينمائية الكبرى، بينما تقلص إلى حد كبير السوق المتاحة للأفلام المستقلة، وأفلام الفن (نوادى السينما الصغيرة – المترجم)، والأفلام الأجنبية (لويس ٢٠٠٠، ص ١٨٩).

ومن المهم ألا ننسى الدوافع البراجماتية والاقتصادية للرقابة. فأفلام هوليوود الآن تكلف فى المتوسط ١٠٠ مليون دولار للإنتاج، والدعاية، والإعلان (اتحاد الصور المتحركة الأمريكى ٢٠٠٨). ومن ثم فإن شركات الإنتاج تقوم بمجازفات مالية كبيرة، وسوف يكون

من السذاجة عدم مراجعة السيناريوهات، وإجراء حذوفات، وهى فى الأغلب الأعم منها ليست إجراءات فنية أو أيديولوجية، بل قرارات اقتصادية. ويقول لويس (٢٠٠٠) إن «الرقابة على الأفلام تتعلق بشكل سطحى وثانوى بمضمون الفيلم. وأن اتحاد الصور المتحركة الأمريكى يشرف على تنظيم المضمون السينمائى وحده لكى يحمى منتجات الشركات السينمائية الكبرى فى السوق» (ص ٣٠٢).

- الجماعات الحقوقية

برغم أن الجماعات الحقوقية ليست كيانات مالية ضخمة تشبه الشركات التى تتحكم فى إنتاج وتوزيع وعرض الأفلام فى كل أنحاء العالم، فإن بعض جماعات المصالح أو الضغط تعتبر أيضًا أدوات فاعلة قوية للرقابة. والمعارضة المنظمة القوية لأفلام يمكن أن تكون قوية تمامًا، لأنها قد تقوم بشكل مفاجئ أو حتى غير متوقع. والأمثلة الشهيرة على ذلك احتجاجات جماعة «كوير نيشان» على فيلم «غريزة أساسية» (١٩٩٢) لطريقة تصويره للمثليين جنسيًا. وجماعة «نساء ضد العنف ضد النساء» التى احتجت على فيلم «يرتدى ليقتل» (١٩٨٠) لتشجيعه على العنف ضد النساء، ومعارضة الأرثوذكس اليونانيين لفيلم «شفرة دافنشى» (٢٠٠٦) لتوجيهه الإهانة للديانة المسيحية، وتقرير جونسون (٢٠٠٥) بشأن مصدر مجهول يدعى أن شركة باراماونت أذعنت لضغط «مجلس العلاقات الإسلامية الأمريكية»، والذى اعترض على تصوير الإرهابى بوصفه فلسطينيًا فى فيلم «محصلة كل المخاوف» (٢٠٠٢)، لتحل محله شخصية من النازيين الجدد.

وقد يمثل بالطبع الجدال الجماهيرى نوعًا من الدعاية الجيدة، فالمتفرجون سوف يرون الأفلام لأنهم يريدون أن يعرفوا علام كل هذه الضجة. لكن لايزال من الجدير بالملاحظة أن الضغط المحلى قد أبعد عددًا من الأفلام (وأشكال التعبير الأخرى) عن مكتباتنا ومدارسنا (سوفا ٢٠٠١)، مثل «الطبلة الصفيح» (١٩٧٩)، و«١٩٠٠» (١٩٧٦) و«قائمة شندلر» (١٩٩٣).

- الأعمال المستهدفة من الرقابة

كما تكشف المناقشة السابقة، فإن تصوير الجنس، والعنف، والعِرْق، والأصل الإثنى، والدين، كانت هى المستهدفة من قبل الرقابة الحكومية وغير الحكومية. ومع ذلك فإن من المهم ملاحظة أن المناقشة ركزت على السينما فى الدول الغربية المتقدمة. وفى هذه المناطق فإن الدافع الصريح وراء الرقابة هو الرغبة فى حماية الأطفال من الصور التى قد تكون ضارة بهم، كما أن الدافع المتضمن هو الاهتمامات المالية والأخلاقية. كما أن الرقابة فى هذه المناطق تكون فى الأغلب بواسطة صناعة السينما ذاتها أكثر من الدولة، حيث إن أشكال التعبير تتمتع بالحماية القوية من التدخل الحكومى.

لكن الأمر يختلف فى الدول الأخرى، والصين بشكل خاص، حيث إن الرقابة تستهدف الآراء السياسية وبعض المعالجات التاريخية ذات المنظور الخاص. وتتضمن الأفلام المحظورة رقابيًا فى الصين أخيرًا «سبع سنوات فى التبت» (١٩٩٧) لمعالجة لتحرير التبت، و«مذكرات فتاة جيشا» (٢٠٠٥) للخوف من إثارة مشاعر ضد اليابان، و«بروكباك مونتين» (٢٠٠٥) لتصوير المثلية الجنسية، و«أرواح هائمة» (٢٠٠٦) للإيحاء بأن الصين قد تستخدم أسلحة نووية ضد تايوان. كما تم منع فيلم «قصر الصيف» (٢٠٠٦) للمخرج الصينى يو لو بواسطة الحكومة الصينية، لأنه يتناول فى جانب منه انتفاضة الطلبة فى ميدان تيانانمين، كما تم منع المخرج من صنع أفلام لمدة خمس سنوات.

ومن المفارقات أن لجنة الرقابة فى الصين، على عكس هيئة التقييم فى اتحاد الصور المتحركة الأمريكى، تتضمن «صناع أفلام مثل كتاب السيناريو والمخرجين ودارسين للدراسات الأمريكية ونقاد السينما ومتخصصين فى التقنيات السينمائية» (ليو ٢٠٠٧، موقع على الإنترنت). ومع ذلك، وحتى عام ٢٠٠٦، كان صناع الأفلام مجبرين على تقديم سيناريوهات كاملة للجنة قبل بداية التصوير، وتدعى الحكومة أن الدافع وراء ذلك هو الرغبة فى عدم وقف الإنتاج، ودعم صناعة السينما الصينية النامية، لذلك فإن الحكومة تطلب حاليًا ملخصًا قصيرًا فقط للحصول على موافقة عليه، إلا إذا كانت «قصة الفيلم

متعلقة بموضوعات ثورية أو تاريخية مهمة، أو بالدين أو الدبلوماسية، أو الأقليات، أو النظام القضائى، ففى هذه الحالة يجب تقديم سيناريو كامل إلى المكتب الحكومى» (المرجع السابق).

- الحجج ضد الرقابة

لقد ناقشنا موضوع الرقابة بمنظور تفسيرى محايد، ومن خلاله فإن الرقابة ليست إلا فرضًا لبعض أنواع القيود على المضمون، وعلى طرق العرض، وما إلى ذلك. ومع ذلك فإن من الحق القول بأن الرقابة ينظر إليها على أنها شىء سيئ. ولكى نفهم إشكالية موضوع الرقابة، ومتى تثور هذه الإشكالية، فإننا فى حاجة إلى فهم ما تشكله الرقابة من تهديد أو ضرر، بكلمات أخرى ما هى قيم التعبير التى يجب حمايتها من الرقابة؟

- لماذا تعتبر حرية التعبير ذات قيمة؟

تم الدفاع عن حرية التعبير بأشكال عديدة، لضرورتها إلى الحفاظ على «تداول الأفكار» من أجل اكتشاف الحقيقة أو اختبارها (ميل ١٨٥٩)، وبسبب الآثار السيئة التى قد تنتج عن قمع التعبير، ودور حرية التعبير فى الحكم الذاتى الديمقراطى (مايكلجون ١٩٤٨)، والارتباط الذى يعتقد أنه موجود بين قدرة الفرد على التعبير عن نفسه بحرية (وعلى سماع الآخرين يقومون بذلك)، وكرامة الفرد واستقلاله الذاتى (دواير ٢٠٠١، دوركين ١٩٩٢).

وليس من الواضح إذا ما كانت هذه المبررات ينفى أحدها الآخر. لكن هناك فرقًا بينها يستحق الذكر، فالفكرة الأخيرة، والخاصة بأن حرية التعبير مرتبطة بالكرامة الإنسانية، تقول بأن حرية التعبير أمر جيد، فى حد ذاتها. لكن المبررات جميعها تقوم على ما تحدثه من آثار، أى أنها تعتمد على نتائج السماح أو عدم السماح بحرية التعبير. وطبقًا لهذه الآراء، فإن قيمة حرية التعبير هى وظيفة القيمة الخاصة بالغاية التى تصبح حرية التعبير وسيلة لها، وعلى سبيل المثال اكتشاف الحقيقة، أو تحاشى الطغيان، أو إمكانية الديمقراطية.

وبصرف النظر عن مدى الدفاع عن حرية التعبير، فإن من النادر الدفاع عنها كقيمة مطلقة، أو كقيمة غير مسموح بانتهاكها.

إن ما يهم باعتباره سببًا كافيًا لوضع حد للتعبير فى أية حال محددة يعتمد على كيفية الدفاع عن حرية التعبير أولاً. افترض على سبيل المثال أن الدفاع عن حرية التعبير يتأسس على ضرورة الوصول إلى الحقيقة، عندئذ يمكن للمرء أن ينادى بوضع قيود على هذا الشكل من التعبير بإظهار أنه لا يلعب دورًا فى تحقيق هذا الهدف.

وما يخص الدفاع عن حرية التعبير الفنى - خاصة فى الأفلام الجماهيرية - يتطلب حرصًا خاصًا، لأنه ليس من الواضح تمامًا أن المنتجات النمطية فى هوليوود أو بوليوود (السينما الهندية) تسهم فى البحث عن الحقيقة، ومهمة لتداول الأفكار، أو أنها تدعم الديمقراطية بشكل مباشر. ويبدو أن الأرض الأصلب للدفاع عن حرية صناع الأفلام هى التى تربط بين التعبير الفنى الإنسانى والكرامة الإنسانية والاستقلال الذاتى.

إن ذلك يبدو كما لو أنه يعطى لأفلام هوليوود أهمية وجدية أكثر مما تستحق. ومع ذلك فإن من المهم أن نفكر حول تأثير هذه الأفلام على الأفراد وعلى المخيلة الجماهيرية بشكل عام.

- ما هى المسئوليات الملقاة على عاتق صناعة السينما؟

فى الرد على الشكاوى من العنف مثلاً فى الأفلام المعاصرة، فإن أشخاصًا عديدين سوف يجيبون: «لكنه ليس له أكثر من فيلم! إنه مجرد ترفيه!». وسؤالنا الآن إذا ما كان ذلك هو الوضع المعقول الذى يجب على صناعة السينما أن تتبناه، بأن صناع الأفلام لا يحتاجون إلى الاهتمام بمضمون ما يصنعونه (فيما يتجاوز قدرتهم على التسلية والترفيه)، أو الاهتمام بالطرق التى يمكن بها تفسير منتجاتهم. هل من المنطقى أن يصرف صناع الفيلم نظرهم عن آثار تصوير النساء بوصفهن أقليات عرقية وعنصرية على مواقف المتفرجين تجاه أعضاء هذه المجموعات؟

وكما يلاحظ فالينتى (٢٠٠٠) فإن من المفارقات بين صناع الأفلام والمسئولين التنفيذيين فى صناعة السينما أن يقولوا إن ١- منتجاتهم ليست إلا للتسلية، و٢- منتجاتهم

حالات جادة من التعبير ذى المعنى الذى يجب أن يحميه التعديل الأول من الدستور. فإما أن تكون الأفلام هذا أو ذاك، وصناع الأفلام يهتمون بالوضع الثانى، لكنهم إذا فعلوا فإنه يمكن مجادلتهم بأن عليهم اتخاذ قدر من المسئولية عن الآثار والنتائج المحتملة لما يصنعون من أعمالهم.

ومن المفارقات الساخرة أن ذلك هو ما أُقر به فى مقدمة ميثاق هايز السابق ذكره، وهو ما يستحق ذكره كما ورد بالتفصيل:

«يقر منتجو الصور المتحركة بالثقة الكبيرة التى وُضعت فيهم من جانب شعوب العالم، والتى جعلت الصور المتحركة شكلاً عالميًا للترفيه وهم يقرون بمسئوليتهم تجاه الجمهور بسبب هذه الثقة، ولأن للترفيه والفن آثارًا مهمة فى حياة الوطن ومن ثم، وبرغم اعتبار الصور المتحركة ترفيهًا فى المقام الأول، بدون أى هدف صريح للتعليم أو الدعاية، فإن منتجى الصور المتحركة يعرفون أن هذه الصور فى حقلها الترفيهى الخاص يمكن أن تكون مسئولة بشكل مباشر عن التقدم الروحى أو الأخلاقى، من أجل أنماط أرقى من الحياة الاجتماعية، ومن أجل تفكير أكثر صوابًا. ومن هنا فإن الأهمية الأخلاقية للترفيه شىء معترف به عالميًا. إنها تدخل مباشرة على حياة الرجال والنساء، وتؤثر فيهم عن قرب، وتحتل عقولهم ومشاعرهم خلال ساعات الفراغ والتسلية، وتؤثر فى النهاية على مجمل حياتهم إن للصور المتحركة – وهى أكثر الفنون المعاصرة جماهيرية – سمات أخلاقية تنبع من عقول من يصنعونها، ومن آثارهم على الحياة الأخلاقية لجمهورهم وردود أفعاله. وهذا يعطى الصور المتحركة الأهمية الأخلاقية القصوى. وبالتالى المسئوليات الأخلاقية الأكبر للصور المتحركة».

وبالطبع فإن صناع السينما وصناع الأفلام لا يمكن أن يكونوا مسئولين بشكل منفرد عن الطرق التى يفسر بها شخص بعينه فيلمهم أو يعطى رد فعل تجاهه. ومع ذلك فيبدو أن من المستحيل على صناع الأفلام الزعم بأن أفلام ليست لها تأثيرات على الإطلاق، وأنهم ليسوا فى حاجة للاهتمام بمثل هذه الأمور. فالمواقف الإنسانية الاجتماعية تتكون من

المؤثرات المحيطة، ويبدو أن من الواجب على صناعة السينما بين الحين والآخر أن تدرس ما تسهم به فى مجمل مثل هذه المؤثرات.

- الرقابة الذاتية والإبداع

إن هذه النقطة الأخيرة توصلنا فى النهاية إلى دور القيود فى شكل الرقابة الذاتية وكيف تلعب دورًا فى عملية الإبداع ذاتها. ومن المفترض أن الفنانين يريدون أن تحقق أعمالهم النجاح بشكل أو بآخر. قد تكون هناك رسالة لتوصيلها، أو مجموعة من المشاعر لإثارتها، أو حافز للحركة فى اتجاه ما. تأمل أفلامًا مثل «فيلادلفيا» (١٩٩٣) (والذى زاد من الوعى بالوصمة المرتبطة بمرض الإيدز)، و«نورما راى» (١٩٧٩) (والذى يتعلق بالحقوق العمالية)، وأفلامًا تسجيلية مثل «حقيقة غير مرضية» (٢٠٠٦). وبالإضافة إلى ذلك، أو بدلاً من ذلك، فإن الهدف الأول لصانع الفيلم قد يكون التسلية، أو إثارة الرعب، أو إثارة المشاعر الجنسية. وفى النهاية فإن مقاصد الفنان الإبداعى قد تتعلق ببساطة أن يعبر بشكل مجسد عن نفسه.

والنجاح فى تحقيق أى من هذه المقاصد والرغبات تتطلب أن يفعل الفنان مجموعة محددة من الأشياء أو يقولها. وبشكل أبسط بكثير، فإن هذا يعنى أن الفنان يعمل دائمًا بمجموعة من القيود التى يفرضها على نفسه، وإذا مضى التساهل إلى آخر المدى فإنه لن يكون هناك أى معنى. وبالإضافة إلى هذه النقطة المباشرة تمامًا، فتمكن المجادلة بأن القيود تلعب دورًا خاصًا فى تجسيد هذا الإبداع، وفى القيمة الجمالية للعمل الفنى المكتمل.

ويميز إلستر (٢٠٠٠) بشكل مهم بين أنواع مختلفة من القيود المفروضة ذاتيًا، فقد تكون من اختراع الفنان ذاته (مثلما فعل الروائى جورج بيريس فى روايته «الأفول» التى لا تحتوى على حرف «e» واحد)، أو قد يختارها الفنان من بين المعايير السائدة لنمط فنى ما (مثلما يقرر المخرج عندما يصنع كوميديا رومانسية أو فيلم رعب). كما يؤكد إلستر أيضًا على أن مجموعة مختارة من القيود لا تحدد تمامًا المنتج الإبداعى النهائى، لأن الفنان يستمر فى اتخاذ الاختيارات داخل هذه القيود. ويقول إلستر بأن الفنانين يتخذون مثل هذه الاختيارات من أجل تحسين القيمة الجمالية لمنتجاتهم. وهذا بلا شك يصدق فى بعض

الحالات، لكننا قد نتساءل - كما فعل ليفينسون (٢٠٠٣) - إذا ما كانت صورة إلستر عن النشاط الإبداعى الفنى تستلزم رؤية منطقية تمامًا وواعية بالذات خلال قيام الفنان بعمله.

وهناك مثال مختلف قليلاً لكيفية العمل داخل القيود، وعلاقة ذلك بالإبداع، نراه فى مناقشة هيورت لفيلم لارس فون ترير «العقبات الخمس» (٢٠٠٣) (انظر «مزيد من القراءة» فى هذا الفصل، كذلك فصل «دوجما ٩٥»، و«العقبات الخمس»). إن هذا الفيلم يظهر المخرج الدانماركى يروجين ليث، وهو يعيد صنع فيلمه القصير «الإنسان الكامل» (١٩٦٧) متلائمًا مع عدد من العقبات التقنية والفكرية التى وضعها فون ترير. لقد فرضت هذه العقبات قيودًا على ليث، ومع ذلك فإنه صنع نسخة جديدة من فيلم «الإنسان الكامل»، وكانت كل عقبة تجسيدًا لإبداع عميق لم يكن ممكنًا لولا فرض هذه القيود ذاتها.

* * *

انظر أيضًا «من مؤلف الفيلم» (الفصل ٢)، «البورنوجرافيا» (الفصل ٤٧)، «العنف» (الفصل ٢٦).

المراجع

Congress, HUAC (1947) *Hearings Regarding the Communist Infiltration of the Motion Picture Industry*, 8th Congress, 1st session, 20 October.

Dworkin, R. (1992) "The Coming Battles over Free Speech," *The New York Review of Books* 11 (June): 55–8, 61–4.

Dwyer, S. (2001) "Free Speech," *Sats: The Nordic Journal of Philosophy* 2: 1–18.

Eliasburg, J. (2005) "The Film Exhibition Business: Critical Issues, Practice, and Research," in C. C. Moul (ed.) *Concise Handbook of Movie Industry Economics*, Cambridge: Cambridge University Press.

Elster, J. (2000) *Ulysses Unbound: Studies in Rationality, Precommitment, and Constraints*, Cambridge and New York: Cambridge University Press.

Gladchuk, J. J. (2007) *Hollywood and Anti-Communism: HUAC and the Evolution of the Red Menace*, New York: Routledge.

Holland, B. L. (2006) "Note: Moral Right Protection in the United States and the Effect of the *Family Entertainment and Copyright Act* of 2005 on U.S. International Obligations," *Vanderbilt Journal of Transnational Law* 39: 217n.

Johnson, B. (2005) "In the Fray: Hollywood's Last Taboo," *The Wall Street Journal* (Eastern edition) (13 July): D10.

Levinson, J. (2003) "Elster on Creativity," in B. Gaut and P. Livingston (eds.) *The Creation of Art: New Essays in Philosophical Aesthetics*, New York: Cambridge University Press.

Lewis, J. (2000) *Hollywood v. Hard Core: How the Struggle Over Censorship Saved the Modern Film Industry*, New York: New York University.

Liu, W. (2007) "Censoring Movies Done according to Script," *ChinaDaily.com.cn*. Available at www.chinadaily.com.cn/cndy/2007-08/31/content_6070081.htm.

Meiklejohn, A. (1948) *Free Speech and Its Relation to Self-Government*, New York: Harper.

Mill, J. (1859) *On Liberty*, London: J. W. Parker and Son.

MPAA (Motion Picture Association of America) (2008a) *Film Ratings*. MPAA website. Available at www.mpaa.org/FilmRatings.asp.

—— (2008b) *Research and Statistics*. MPAA website. Available at www.mpaa.org/researchStatistics.asp.

MPPDA (Motion Picture Producers and Distributors of America) (1982 [1930]) "The Motion Picture Production Code of 1930," in G. Mast (ed.) *The Movies in Our Midst*, Chicago and London: University of Chicago Press.

Sova, D. B. (2001) *Forbidden Films: Censorship Histories of 125 Motion Pictures*, New York: Checkmark Books.

Valenti, F. M. (2000) *More Than a Movie: Ethics in Entertainment*, ed. L. Brown and L. Trotta, Boulder, CO: Westview Press.

(٤)

الـوعـى

موراى سميث

«هناك مُخادع قوى وماكر معًا، يستخدم على الدوام كل الخدع لكى يخدعنى. لذلك فإنه ليس هناك شك فى أنى موجود إذا كان يقوم بخداعى، ودعه، يخدعنى بقدر ما يشاء، فهو لن يستطيع أن يجعل منى لا شىء مادمت أؤمن أننى شىء ما... وبهذه المعرفة، أحافظ على يقين ودليل أكثر أننى لا أزال موجودًا»

(ديكارت ١٩٦٨، ص١٠٣)

برغم ثقة ديكارت فى وعيه، وقيام جيمس برسم سمات تجربة الوعى باعتبارها «تيارًا» متدفقًا (جيمس ١٩٥٠، ص ٢٣٩)، فإن الوعى ظل لفترة طويلة من القرن العشرين محلاً للجدال بين الدارسين (وهو الجدال الذى لم تنطفئ جذوته، تأمل مثلاً برود (١٩٢٥)، ورايل (١٩٤٩)، بالإضافة إلى تقاليد الظاهراتية التى سوف نفرد لمناقشتها فصلاً من هذا الكتاب). لقد اجتمعت قوى عديدة لكى تبقى مشكلة الوعى موضع الدراسة، لكن يمكن الإشارة إلى ثلاثة عوامل مهمة منها. كان العامل الأول هو فرويد. لقد كانت مفاهيم البعد «اللاوعى» للعقل والسلوك موجودة بشكل مؤكد قبل التحليل النفسى، لكن ليس هناك شك كبير فى أن فرويد وأتباعه وضعوا المفهوم فى مركز المسرح، ليجعلوه نقطة ارتكاز لنظرية التحليل النفسى للعقل. وداخل تقاليد المدرسة السلوكية للتحليل النفسى، ربما حقق الوعى بعض الإخفاق. وبينما يشك أصحاب نظرية التحليل النفسى دائمًا فى الاعتماد على الإقرار

بالوعى وحالات العقل، فإن السلوكيين ينكرون – أو على الأقل ينادون بعدم القدرة على معرفة – وجود الوعى والعقل، ويحددون مجالهم بالسلوك الذى تمكن ملاحظته، وكرات البلياردو الخاصة بالمؤثر والاستجابة. كما أن ظهور علم النفس الإدراكى – الذى قلب المدرسة السلوكية وبدأ فى دراسة الوعى – استمر ولايزال فى إبقاء الوعى تحت الدراسة. والإطار السائد داخل علم النفس الإدراكى يتصور النشاط الذهنى على أنه «عملية حسابية»، والعقل على أنه «معالج للمعلومات»، بحيث يبدو النموذج الأساسى لذلك هو الكمبيوتر، لكن الكمبيوتر يفتقر إلى الوعى، لذلك فإن التشبيه لا يجعل عملية الحساب «الواعى» واضحة تمامًا. والقدر الأكبر من نظرية الإدراك اهتم بمعالجة المعلومات والتى هى دائمًا – أو بشكل معتاد – غير واعية، مثل حسابات المخ التى تسمح لك بأن ترى هذه الصفحة وتفهم الكلمات التى تقرأها. ومن هذه التقاليد، فإن الأول والثالث – التحليل النفسى ونظرية الإدراك – هما اللذين تركا تأثيرًا مهمًا على دراسة السينما. لذلك ربما ليس مفاجئًا أن العلاقة بين الوعى والسينما تظل أرضًا لم توضع خريطة بعد للجزء الأكبر منها. وهدف هذا البحث هو تقديم خريطة أولية لهذه الأرض، وطرح بعض الاقتراحات المتعلقة بخطوط البحث فى المستقبل.

وبرغم الموقف الذى وصفته سابقًا، فإن دراسة الوعى كانت بدعة طوال عقد أو يزيد، لدرجة أن «دراسات الوعى» قد أسست الآن نفسها وأجهزتها بكل أدوات الدراسة الأكاديمية، الصحف، والندوات، والمؤتمرات، ومراكز الأبحاث، والمناهج الدراسية، وإصدارات الكتب المتوالية، بالإضافة إلى الجدال والحوار الداخلى، الذى يصل أحيانًا إلى الحقل الجماهيرى العام (من أجل ملخصات، انظر فلانجان ١٩٩٢، وكارتر ٢٠٠٢). بماذا نفسر هذه الولادة الجديدة؟ لقد أدى ظهور النظرية الإدراكية إلى الإشارة إلى الحالات الداخلية – الأفكار، النيَّات والمقاصد، والمعتقدات، والأحاسيس – والتى أعيد إليها الاحترام مرة أخرى، بينما ولدت هذه النظرية ثقة جديدة فى طبيعة العقل، والذى يمكن من خلال النظرية أن يصبح موضوعًا للدراسة العملية. علاوة على ذلك، فإن التأكيد الأصلى لحالات اللاوعى – أى العمليات الحسابية التى يبدو أن الوعى يمثل بالنسبة لها سمة مهمة – قد أدى فى النهاية

للعودة إلى الوعى، فى شكل سؤال: إذا كان الذهن يستطيع أن يهدم كل هذا القدر من المعلومات بشكل غير واعٍ، لماذا إذن طورنا الوعى أصلاً؟ وباختصار، ما هى وظائف الوعى؟

إحدى الطرق لتناول هذا السؤال هى: دراسة أنماط الإدراك التى تتضمن الوعى (بارز ١٩٩٧). إن تفكيرنا يصبح شديد الوعى عندما نواجه مهام جديدة أو مثيرة للتحدى. فتعلم الكتابة على لوح المفاتيح، أو قيادة سيارة تتطلب فى البداية تأنيًا واعيًا عبر سلسلة من الحركات والخطوات المطلوبة للقيام بهذا العمل. والبراعة فى أداء هذه المهام تتسم فى جانب منها بسرعة ومرونة أكبر فى تنفيذها، والتى تمضى جنبًا إلى جنب مع التقليل من الانتباه الواعى. فعندما أدق المفاتيح لأكتب هذه الجملة، لا أفكر بشكل واعٍ فى مكان مفتاح كل حرف لقد أصبح هذا الجانب من المهمة تلقائيًا بالنسبة لى، ليحرر طاقة معالجة الأفكار ويخصصها للمهمة الأكبر حول الوصول إلى ملخص حول الوعى وعلاقته بالسينما. وبمجرد إتقان مهارة مثل دق لوحة المفاتيح أو قيادة السيارة، فإن الوعى بهذه المهام يصبح معوقًا. لكن هناك بعض المهام تبدو دائمًا كأنها تتطلب انتباهًا، واعيًا، كما يلاحظ فى إس راما شاندران:

«تخيل أنك تقود سيارة بينما تدور محادثة حيوية مع صديق يجلس بجانبك. إن انتباهك يتركز كله على المحادثة، وهى الشىء الذى يتجه إليه وعيك. لكنك بالتوازى تتفاعل مع المرور، تتحاشى الرصيف، والمارة، وتطيع الإشارات الحمراء، وتؤدى كل هذه الحسابات المعقدة دون أن تكون واعيًا بها بحق إلا إذا حدث شىء غريب، مثل ظهور فهد يعبر الطريق. ومن المثير أن من المستحيل تصور السيناريو المناقض: أن توجه كل وعيك إلى قيادة السيارة والتفاعل مع المرور، بينما تمضى بشكل غير واعٍ فى المحادثة الخلاقة مع صديقك». (راما شاندران ٢٠٠٢، ص٣٥،٣٦).

إن راما شاندران يصف المحادثة التى تتطلب انتباهًا واعيًا بأنها «خلاقة»، لكن أى استخدام للغة – فيما وراء الكلام القليل الخالى من التأكيد على أمر ما – يعتمد على مثل هذا الانتباه.

كما يبدو الوعى مرتبطًا بشكل وثيق بالإدراك التفصيلى الدقيق. وهكذا فإن أجزاء من المجال البصرى الذى نركز عليه خلال اكتشافنا الواعى له، إما أن تكون متاحة على

الفور فى الوعى، أو توضع موضع التناول فى الذاكرة العاملة، بينما الأجزاء الأخرى من المجال التى تحوم خارج مجال التركيز فإنه يتم الإحساس بها بشكل مشوش. لذلك فإننا قد لا نرى عناصر بالغة الأهمية فى الطيف المرئى أمامنا إذا لم نوجه إليها انتباهًا واعيًا، وهى الظاهرة الموجودة فى مفاهيم مثل «العمى القائم على عدم الانتباه»، و«عمى التغيير» (ماك وروك ١٩٩٨، ليفين وسيمونز ١٩٩٧، رينسيك ومجموعته ١٩٩٧). (يشير العمى القائم على عدم الانتباه، وعمى التغيير، إلى عدم إدراك سمات ثابتة من المجال البصرى، وتغيرات واضحة فى هذا المجال). إن هذه الأشكال من «العمى» الإدراكى تلعب دورًا مهمًا فى علاقتها مع مبادئ تكوين الصورة فى السينما، بالإضافة إلى مبادئ مونتاج الاستمرارية. إن مواضعات الاستمرارية تحافظ على وعينا مرتبطًا بالعناصر التى يتم التحكم فيه بعناية لتحقيق الاستمرارية، وقد تكون هناك تفاصيل أخرى فى المشهد أقل اتساقًا، لكن العمى الإدراكى يجعل من غير المحتمل أن نرى هذه التفاصيل. (ظاهرة «الرؤية العمياء» – تسجيل المعلومات على الجهاز البصرى دون وعى بها على الإطلاق بصريًا – قد تبدو كأنها تقوض العلاقة بين الوعى والتفاصيل الإدراكية، لكنها فى الحقيقة تدعم هذه العلاقة. فالرؤية العمياء توضح أن الإدراك يمكن أن يحدث دون وعى، لكن «نعومة» ورقة مثل هذا الإدراك غير الواعى تكون خشنة، بالمقارنة مع الإدراك الواعى). وبشكل فضفاض، يبدو أن الوعى ينتبه إلى أنواع محددة من الإدراك فى مواقف جديدة، لأن تفاصيل الإدراك وحيويته، ومرونة العقل والفعل، تكون على المحك، لتتيح ميزة التكيف التى تتفوق على الكائنات التى تفتقد هذه السمات. وفى ضوء مركزية وأهمية جدة وحيوية الممارسة والخبرة الفنيتين، يجب ألا نندهش من أن نجد الوعى يلعب دورًا مهمًا فى العلاقة بالفن، وهى نقطة سوف أعود إليها فى القسم الأخير.

إن مسألة وظيفة (أو وظائف) العقل الواعى قد أصبحت معروفة بأنها من «المشكلات السهلة» فى الجدال حول الوعى، أما المشكلة الصعبة فتنبع من حقيقة أن الوعى موجود (تشالمرز ١٩٩٦، كلارك ٢٠٠١). إن المخ شىء معقد، لكنه مصنوع من لحم ودم، فكيف ينشأ العقل الواعى؟ كيف يمكن أن ينشأ المعنى من اللحم، والذاتية من السيَّال العصبى؟ هناك العديد من الإجابات عن هذه المشكلة الصعبة، وكل إجابة تخلق مشكلات جديدة. إن

ثنائية المادة – التى تدين بأصلها الفلسفى المعاصر إلى ديكارت – تقول إن الوعى لا ينشأ من المادة، إنه بشكل ما يوجد معها فى البشر، ويستقر كأنه «الشبح بداخل الآلة» (رايل ١٩٤٩). ويقول علماء الفيزياء بشكل عام بأن الوعى يأتى تاليًا فى حالات المخ المادية، ليحث على البحث عن «التلازم العصبى للوعى»، أى حالات المخ المحددة التى ترتبط بحالات الوعى فى العقل، وهى بالتالى السبب فى هذه الحالات من الوعى. لكن كما يقول بعض المتشككين – والفيزيائيون من بينهم – فإنه ليس لدينا مفتاح تفسير «كيف» أن حدثًا فيزيائيًا – أيًا كانت درجة تعقيده – يمكن أن ينشئ وميض الوعى. وكما يقول ديفيد تشالمرز: «كيف يكون جهاز فيزيقى مثل المخ كائنًا يعيش تجربة؟ إننا لا نفتقر فقط إلى نظرية مفصلة، إننا فى ظلام كامل حول كيف أن الوعى يتسق مع النظام الطبيعى ويندرج تحته» (تشالمرز ١٩٩٦، ص ١١ من المقدمة). وتشالمرز نفسه يتبنى «ثنائية الصفة»: قد لا تكون مادة غير مادية منفصلة تشكل الوعى، لكن لا يمكن ردها إلى أى تفسير فيزيائى مفهوم حاليًا.

وهناك قدر أكبر من نزعة الشك – فى مذهب الفلسفة القائلة بعدم إمكانية تفسير الوعى – يقول بأن فهم العلاقة بين المادة والعقل سوف يظل بعيدًا عن متناولنا، مثلما أن حساب التفاضل والتكامل يتجاوز مدى إدراك فئران التجارب. إننا أذكياء بالمقارنة مع أنواع الحيوان الأخرى، لكن سوف تظل هناك بعض المشكلات التى تتجاوز فهمنا، لأننا فقط غير مزودين بالأدوات العصبية الملائمة (ماكجين ٢٠٠٦). ولاتزال هناك إجابة للمشكلة الصعبة، تحمل اسم «لكل المواد روح وعقل»، وتنادى بأن حل هذه المشكلة يكمن فى عدم قصر الوعى على أنفسنا، أو حتى على الحياة الحيوانية بشكل عام، فإذا كنا نحن الآلات المصنوعة من اللحم نملك وعيًا، فربما كان الوعى أكثر انتشارًا وتوزعًا فى العالم المادى مما يميل عالم الفيزياء أن يعترف بذلك (تشالمرز ١٩٩٦، ستروسون ٢٠٠٦). إن هناك فردًا مرحًا فى الفرقة يستحق الذكر هنا، وهو أطروحة الموقف المادى لفلسفة العقل القائل بأن الوعى – على الأقل فى فهمنا التقليدى له– باعتباره تجربة ذاتية خاصة لا يمكن وصفها بالكلمات – غير موجود – (دينيت ١٩٩١). ليس هناك من بين هذه الحجج ما يسهل هضمه، ويبدو أن الاهتمام بالمشكلة الصعبة للوعى متناسب عكسيًا مع إمكانية الحصول على حلول لها.

- تحليل الوعى

برغم أن الإشارة إلى «الوعى» سائدة بشكل عام فى الجدال المعاصر حول الوعى، فإن المتضمن فى هذا الوصف أنماط ومستويات عديدة من التجربة الواعية. وتحليل المفهوم المسيطر والمركزى للوعى إلى أنماط فرعية مختلفة يمنح خطوة مهمة فى اتجاه فهمه. والتمييز الأول الذى يمكن لنا رسمه هو بين الوعى الإدراكى أو «الأولىّ» (إيدلمان ١٩٩٢) من ناحية، والوعى بالذات من ناحية أخرى. ولكى يمتلك كيان ما وعيًا إدراكيًا، فيجب أن يمتلك مثل هذا الوعى لحظيًا وعلى حلقات، أو قد يكون مستمرًا. الخطوة الأبعد من ذلك هى الكيان الذى يمتلك حساسية إدراكية واعية لحالة جسده، وما يمكن أن نطلق عليه «وعيًا أوليًا». ثم الخطوة الأعقد والتى تتضمن تكامل الإدراك مع الذاكرة، فى التحضير للهوية الذاتية، والمصاغ فى تقاليد الفيلسوف لوك باعتباره تجربة واعية ممتدة زمنيًا، وهى على الأقل مستمرة بشكل جزئى. لكن الوعى بالذات يتضمن مستوى من الوعى يتجاوز هذه المستويات الأساسية من الوعى، حتى لو كان مستمرًا معها. فامتلاك الوعى بالذات يعنى امتلاك المعرفة بطبيعة كينونة المرء فى العالم، والانتباه لهذه الكينونة. وعلى نحو كلاسيكى، فإن التأكيد كان يكمن على انتباهنا لأنفسنا باعتبارنا كيانات مفكرة وذات إرادة حرة، نتسامى فوق وضعنا باعتبارنا كائنات حيوانية مادية. وهناك صورة أكثر معاصرة تؤكد على الطبيعة المتجسدة للوجود الإنسانى، ومعرفة مكاننا فى العوالم المادية والبيولوجية، فى نفس الوقت الذى تؤكد فيه على خصائص وحدود هذا التجسيد. إن هذا الوعى بالذات لا يزيل الأشكال الأساسية الأخرى للوعى فى التجربة الإنسانية. فنحن فى أغلب الوقت ننتبه إلى المهمة التى نقوم بها، سواء كانت تدريبًا رتيبًا بشكل نسبى (مثل تثبيت مسمار فى حائط)، أم نشاطًا أكثر تعقيدًا وكثافة و«سموًا»، مثل التركيز المتعمد على شىء جمالى (مثل فيلم أو مقطوعة موسيقية). وعلى الأقل فإن الوعى بالذات يسقط لمعظم الوقت فى الخلفية بينما نكون فى حالة تفاعل مع العالم، وبالفعل فإن الوعى الدائم والثابت بالذات قد يصبح مرضيًا ودالاً على عدم التكيف.

ويختلف الوعى حول المحاور الأخرى أيضًا. فالوعى يأتى بدرجات مختلفة، ونحن نصبح واعين بالأشياء بدرجات متفاوتة. وعندما أشاهد فيلمًا، فإننى أكون أكثر وعيًا

بالعناصر التى تجذب انتباهى بين لحظة وأخرى، مثل مسار محادثة، أو اللعب على تعبيرات الوجه بين شخصيتين. لكننى فى الوقت نفسه أملك بعض الوعى بطيف كبير من العوامل الثانوية والهامشية، مثل الموسيقى أو تصميم الصوت فى الفيلم، وصفات الضوء فى المساحة التى يتم تصويرها، والأماكن فى المكان خلف الشخصيات. ومنظرو الموسيقى السينمائية يحددون دائمًا الفرق بين «الاستماع» و«الإنصات»، حيث الأخير يصف الانتباه المركز على شريط الصوت، بينما يشير الأول إلى الوعى لكنه هامشى ومن «درجة أدنى» من أشكال الوعى (كاليناك ١٩٩٢، ص ٣). والطبيعة الديناميكية والمرنة لتيار الوعى الإدراكى تضمن أنه عند أية لحظة محددة فإن العناصر التى تحتل مركز الانتباه الواعى قد تتغير، فالتغيير فى الصوت المحيط قد ينطلق فى الانتباه الواعى، وأسأل نفسى: لماذا تبدو أصوات الأشياء مختلفة؟ هل فُتح باب خارج الكادر؟

كما أن علماء نفس المشاعر قد حددوا فرقًا بين الذاكرة «التقريرية» و«التشخيصية»، وهو ما يتوقف على الدرجة التى يتم بها جلب الذاكرة إلى الوعى. والذاكرة التقريرية هى تلك التى يمكن أن نصفها ونناقشها بالكلمات، وأيًا كان مدى صدقها ودقتها فإننا نشعر بشكل أو بآخر أننا نفهمها جيدًا. إننى يمكن أن أتذكر بشكل حى المناسبة التى علمت فيها بالموت المفاجئ وقبل الأوان لأحد الزملاء. إننى أعرف بماذا شعر المرء ولماذا، وأستطيع أن أصف السمات الذاتية لتجربة الوعى آنذاك وأسبابها. أما الذاكرة التشخيصية فهى حالات مراوغة وإن كانت قوية. إن زيارة منزل أعرفه عند مرحلة سابقة من العمر، قد تبعث على قلق محدد، لكننى لا أستطيع أن أتذكر أسباب هذا القلق أو أعبر عنه بالكلمات. فمرأى وأصوات هذا المنزل تطلق أن تداعيات محددة فى الذاكرة، وأعيش بشكل واعٍ تجربة نوع محدد من المشاعر، لكننى لا أستطيع أن أستدعى إلى الوعى التجارب السابقة التى تسبب هذا الشعور. ويقول جريج سميث (٢٠٠٣) وكارين رينر (٢٠٠٦) بأن الأفلام تستخدم هذا الشكل من الذاكرة من خلال «المحددات الشعورية»، مثل الموتيفات السينمائية، كالألحان الموسيقية أو نظم الإضاءة، والتى تحدد من خلال التكرار شخصية أو فعلاً، وتميزه بنغمة شعورية محددة دون أن تجذب انتباهًا كبيرًا لنفسها. ومحصلة هذه الإستراتيجية هى أن للمتفرجين تجربة قوية من العواطف المطلوبة، مع معرفة واعية ناقصة تمامًا بالأدوات

التى ولدت هذه التجربة فى الفيلم. وبرغم أن نموذج العقل هنا ليس نموذج التحليل النفسى، وهو بشكل خاص لا يطرح آلية للقمع (الكبح أو الكبت) يتم بها «دفن» تجارب بعينها تحت الانتباه الواعى، فإن مفهوم الذاكرة التشخيصية لا يقر بوجود مصادر «غير واعية» للحالات الواعية للعقل، أى حالات ذهنية ليست مجرد واعية بشكل هامشى، مثل موضوعات الانتباه الثانوية عندما أتفرج على مشهد فى فيلم، لكنها غير متاحة لوعيى بشكل كبير أو كامل.

ولكى نكمل رسمنا لتنويعات التجربة الواعية، فإننا نحتاج إلى معرفة مكان الأحلام كشكل من أشكال الوعى. الحلم كشكل للوعى؟ نعم، فبقدر ما نعايش الأشياء فى الحلم، فإن الحلم شكل من أشكال الوعى. سوف يبدو هذا الطرح غريبًا بسبب ميراث التحليل النفسى، الذى يفسر وظائف الحلم باللجوء إلى مفهومه الخاص عن اللاوعى. ومع ذلك فإن الأبحاث النفسية المعاصرة فى الحلم ترسم صورة مغايرة تمامًا، حيث تحدد وظائف الحلم بمصطلحات الذاكرة والتعلم، أى من خلال أبعاد العقل التى تدخل تمامًا فى تجربة اليقظة الواعية تمامًا. لذلك فإن هناك مراجعتين للمفاهيم على المحك هنا، الأولى: هى أنه مع الإقرار بأن هناك اختلافًا مهمًا وواضحًا بين الحلم واليقظة، فإننا عندما نحلم لا نفقد الوعى أو نفتقر إليه، كما نفعل فى مراحل أخرى من النوم. والثانية: هى أن الأدلة التى تظهر توحى بأن الحلم تطور لكى يؤكد على عناصر من العقل الواعى، وليس من أجل إتاحة مجال للتجارب التى قمعها العقل الواعى. والفكرة بأن الفرجة السينمائية شبيهة بالحلم تعود إلى مولد السينما، كما أن نظرية التحليل النفسى السينمائية قد أقامت نظريات معقدة على أساس ما كان فى الأصل المجاز المثير للذكريات والعواطف. إن هذا المفهوم «الإدراكى» المعدل للعقل فى حالة حلم – والذى أُدخل فى مدار الإدراك الواعى– يثير سؤالاً مثيرًا: إننا من المؤكد لا ندخل حرفيًا فى حالة الحلم عندما نشاهد الأفلام، لكن هل من المحتمل أننا نعيش فى حالة عصبية ذهنية مختلفة بشكل ما عن الحالة الذهنية التى نعيشها عندما نتفاعل مع العالم؟ هل هى حالة على النقيض من تنقُّلنا فى حالة يقظة فى العالم، وتتطلب التوحد بالطريقة التى نعرّف بها الحلم كنوع منفصل ومميز من التجربة الذهنية؟ أو يمكن أن نطرح سؤالاً موازيًا: هل هناك حالة ذهنية مميزة تشكل «الموقف الجمالى» (بيردزلى ١٩٨١) أى

شكل من الوعى مميز عن الوعى العادى «المهتم»، وهو الشكل الذى تحثه الأفلام والأعمال الجمالية الأخرى؟

- الوعى فى تاريخ السينما

إن ظاهرة مركزية بالنسبة للوجود والهوية الإنسانيين مثل الوعى، من المحتوم أن تتبدى فى تاريخ فنى بالعديد من الطرق. إننا نستطيع أن نلتقط عددًا من الطرق لم تكن فيها فكرة أو حقيقة موجودة فقط فى السينما، لكنها موضوع صريح للافتتان أو البحث. والعقل الواعى - أو على الأقل الأنواع المختلفة للحالة الواعية التى تشكل العقل الواعى - متكامل مع الأعمال المبكرة المفصلة حول نظرية السينما باللغة الإنجليزية، مثل كتاب هوجو مونستربيرج «الفوتوبلاى» أو «اللعب بالضوء» (١٩١٦ - ٢٠٠٢). لقد ركز مونستربيرج على الطريقة التى تطور بها التكنيك والشكل عبر العقدين الأولين من السينما، وكان هذا التطور يسعى (فى رأيه) إلى محاكاة ميكانيزمات الانتباه الذهنية، والذاكرة، والعاطفة. وقام بعض أصحاب النظريات التالية بالتأكيد على دور هذه العمليات الذهنية الواعية الأساسية فى تشكيل الشكل السينمائى، وكما رأينا فإن نظرية التحليل النفسى قللت من أهمية هذه العمليات، لتركز بدلاً من ذلك على فكرة أن أى فيلم - مثله مثل موضوع إنسانى مفهوم من خلال مصطلحات التحليل النفسى - يجب أن يُفهم بمصطلحات ديناميكيات اللاوعى. وبعض النظريات المعاصرة تظهر ميلاً متجددًا للعمليات الذهنية الواعية، من خلال أهميتها بالنسبة لتصميم الأفلام وتجربة مشاهدتها. لكن القليل من النظريات يبدى اهتمامًا بحقيقة أن هذه العمليات الذهنية واعية، ومثل هذا البحث ركز على الأدوار الوظيفية للأنواع العديدة من الإدراك، والذاكرة، والعاطفة، أكثر من تركيزه على السمات النوعية لهذه الأدوار باعتبارها تجارب واعية. والـورثـة الحقيقيون لأفكار مونستربيرج المبكرة لا يوجـدون فى أى بناء لنظرية سينمائية، لكنهم موجودون على الأخص فى تقاليد صناعة الأفلام.

والأرض الراسخة الأكثر وضوحًا لتجسيد واستكشاف العقل الواعى كانت فى تقاليد سينما الفن (كاوين ١٩٧٨، بوردويل ١٩٨٥). وإحدى السمات المحددة لمثل هذه السينما،

وهى السمة التى يمكن أن نجد جذورها فى عشرينيات القرن العشرين فى التعبيرية الألمانية والانطباعية الفرنسية (أبيل ١٩٨٤)، هى التأكيد على تصوير التجربة الذاتية. وصناعة الفيلم بهذا المعنى تؤكد أطروحة مونستربيرج، لكنها تمد مجال تعبير الحالات الذهنية لكى تشمل حالات الفانتازيا والأحلام (وهى كما ذكرنا سابقًا التى يمكن اعتبارها شكلاً مهمًا من التجربة الواعية). وبشكل فضفاض فإن سينما الفن تمتد بالتقنيات أيضًا والتى يمكن من خلالها تصوير الذاتية وجعلها بارزة تمامًا. وهذا لا يعنى أن مثل هذه التقنيات غائبة تمامًا فى التقاليد الكلاسيكية لصناعة الأفلام، فالحقيقة أنه فى بعض الفترات التاريخية وفى بعض الأنماط الفيلمية يمكن رؤية هذه التقنيات بوضوح. لكن وبشكل عام فإنها موجودة داخل سينما الفن حيث الذاتية نفسها تأخذ تجسيدًا دراميًا.

وأحد المخرجين الذين واجهوا مفهومًا محددًا من الوعى الإنسانى فى سينما الفن الأوربية الكلاسيكية فى أعقاب الحرب العالمية الثانية، كان مايكل أنجلو أنطونيونى، وكان فيلمه «الخسوف» (١٩٦٢) هو الثالث من ثلاثية شهيرة، ويحمل علامات التأثير واسع الانتشار لوجودية سارتر خلال تلك الفترة. إن الفيلم مقيد بتصويره الصريح للعوالم الذاتية لشخصياته الرئيسية، بدلاً من توجيه اهتمامنا إلى سلوكها الخارجى وسطح العالم المادى. لكن عدم الرضا الذى يسود العوالم الذاتية لهذه الشخصيات، وقلقها المنتشر، يجعلنا نشعر بها، معلقة مثل سحابة فوق الفيلم كله. ويقول أندراش كوفاكس بأن الشخصيات تعانى من القلق الوجودى الذى يعانى منه بشكل خاص هؤلاء الذين هم واعون تمامًا بكون العالم عارضًا، وبوضعهم الهش وغير المهم فيه، وقيمة قراراتهم فى تشكيل مصائرهم (كوفاكس ٢٠٠٠).

ولقد تم استكشاف الوعى أيضًا فى جو نقى تمامًا فى صناعة الأفلام الطليعية. وكانت الحركة المعروفة بالسينما البنيوية – خاصة النزعة الفنية التى ظهرت فى الستينيات داخل السينما الطليعية، وتستخدم أقل التقنيات السينمائية – ينظر إليها باعتبارها تفسيرًا مبكرًا ومؤثرًا باعتبارها «مجازًا للوعى». ومن بينها كان فيلم مثل «الطول الموجى» (١٩٦٧)، الذى كان يدعو المتفرج لكى يتأمل وعى الذات والاستبطان. يتألف الفيلم من لقطة زووم شديدة البطء من مكان مرتفع، وهى اللقطة التى لا تمثل مجرد أشياء أو حدث، لكنها فى

المستوى الأعمق تمثل الذاتية الواعية التي تفهم وتعي هذه الأشياء والأحداث. ومن خلال التقليل التام لما يمكن أن ندركه «من خلال» الوعي، يمكن للوعي ذاته أن يصبح في بؤرة الوعي (إنه وعي بالذات)، من خلال أداة السينما باعتبارها مجازًا. (الفيلم يمتد أكثر من ٤٠ دقيقة، لا يحدث فيه أي شيء سوى لقطة زووم شديدة البطء، والمتفرج هنا ليست لديه أشياء داخل الفيلم ليدركها، لذلك تقول هذه النظريات إن المتفرج سوف يركز وعيه على عملية الوعي ذاتها – المترجم). ومن خلال حذف الحدث أو تقليله، والمتاح من خلال النافذة، فإننا سوف نتوجه بانتباهنا إلى النافذة ذاتها. لقد كانت أنيت ميشلسون (١٩٧١) تطرح هذا التفسير لفيلم سنو (انظر أيضًا بيترسون ١٩٩٤)، تستلهم الاستخدام المتكرر للسينما باعتبارها مناظرة للتجربة الواعية في الكتابات الفلسفية والنفسية، وهي الصورة الموجودة في كتابات ويليام جيمس، وهنري بيرجسون، وإدمون هوسيرل، ولاتزال قائمة إلى اليوم في أعمال أوليفر ساكس (٢٠٠٤). وبالاقتباس عن جيرار جرانيل، فإن ميشلسون تصنع تشبيهًا بين منهج الظاهراتية، و«محاولة التصوير السينمائي – في حركة بطيئة لكنها كانت تبدو في سرعة عادية – ليس لما هو غير مرئي، ولكن ما يتم السهو عنه» (جرانيا ١٩٦٨، ص ١٠٨، مقتبس ومترجم عند ميشلسون ١٩٧١، ص ٣٠، ٣٧. وفيه تصف أيضًا كتاب «الفوتوبلاي» لونستربيرج على أنه «محاولة مبكرة ومهمة في التحليل الظاهراتي للتجربة السينمائية»). وفي علاقة متبادلة، فإن السينما البنيوية تعيد إلى الفلسفة هذا المجاز، والذي يجسد في هذه الحالة السينما ذاتها. (انظر أيضًا التحليل المقارن لفيلم «أزرق» لديريك جارمان والذي قدمته سوشباك في تلخيصها للظاهراتية والسينما، هذا الكتاب الفصل ٤٠).

إن مثل هذه التأملات السينمائية للوعي ليست مع ذلك مقصورة بشكل متفرد على التقاليد الجادة للسينما بوصفها فنًا وعلى السينما الطليعية. فقد كان الوعي مادة خصبة لهوليوود أيضًا. وهناك العديد من أفلام الخيال العلمي المعاصرة تتناول عناصر من موضوع الوعي وبطرق مختلفة، مثل فيلم «٢٠٠١: أوديسا الفضاء» (١٩٦٨) و«أنا الإنسان الآلي» (٢٠٠٤)، وكلاهما يصور بشكل درامي إمكانية أن يطور الكمبيوتر وعيًا ويظهر استقلالاً. وفي إحدى قراءات فيلم «بائع الأنصال» (١٩٨٢)، يتناول الفيلم موضوع

مركزية الذاكرة، والوعى بالموت، فى الوعى الإنسانى (وهى تيمة محورية فى فلسفة هايدجر، فى شكل «الوجود فى اتجاه الموت»، هايدجر ١٩٦٢، مولهول ٢٠٠٢). ويدور فيلم سكوت حول اصطياد مجموعة من البشر الآليين المتطورين المنشقين، وهو يستكشف تأثير الشك حول مدى الاعتماد على الذاكرة، وعدم اليقين فى فترة حياة الإنسان، والتهديد الماثل دائمًا للموت (وأفول الوعى). كما نجد أيضًا داخل هوليوود المعاصرة «كوميديا الوعى: فى أفلام تستخدم بعض عناصر العبث المتضمنة فى افتراضاتنا المضطربة والمحتوية على تناقض والمتعلقة بالوعى. وهناك أفلام مثل «كلى» (١٩٨٤)، و«الرجل ذو المخين» (١٩٨٣)، و«أن تكون جون مالكوفيتش» (١٩٩٩)، تخلق الفكاهة من الفكرة الثنائية القائلة بأن العقل الواعى يمكن أن يزاح من مكانه الفيزيقى ويوضع فى أجساد أخرى، أو حتى أشياء أخرى (إنها نكتة تردد أصداء الفلسفة التى تنادى بأن لكل شئ عقلاً، وهذا العقل - بدرجاته المختلفة - منتشر فى الكون). وفى فيلم «أن تكون جون مالكوفيتش»، فإن شخصية جون مالكوفيتش تجد طريقها خلال العديد من الأجساد، وفى النهاية - وبطريقة شريرة إلى حد ما - تصل إلى جسد طفل، أما فى فيلم «كلى»، فإن روح الشخصية التى لعبتها ليلى توملين تسكن مع ستيف مارتين فى جسده، قبل أن تستقر فى جسد فيكتوريا تينانت (وتبقى لوقت قصير فى دلو) (إم سميث ٢٠٠٦).

- السمة الذاتية لتجربة الوعى وفن السينما

فى عام ١٩٨٢، قام فرانك جاكسون بتقديم العالم إلى مارى عالمة الألوان (جاكسون ١٩٨٢، لودلو وأعوانه ٢٠٠٤). لقد تربت مارى فى عالم مختلق بالأبيض والأسود، وبصفتها عالمة ألوان خبيرة فإنها تحصل مع ذلك على فهم كامل لكل ما تجب معرفته حول فيزيقا اللون. وفى أحد الأيام عرضت أشياء ملونة على مارى، فهل تعلمت الآن شيئًا جديدًا، أى هل حصلت على «معرفة» جديدة؟ يقول جاكسون (وآخرون) إنها فعلت ذلك، وأنه ليس هناك أى قدر من المعرفة الافتراضية تتعلق بالأسس الفيزيقية للتجربة اللونية سوف تتقدم المعرفة بما يمكن أن يكون عليه (مثلاً) اللون الأحمر، و«المشاعر الخام» الذاتية المميزة التى تشكل التجربة الواعية وطبيعة التجربة الواعية باعتبارها تجربة ذاتية هى شىء فريد

ومتفرد، وطبقًا لجاكسون فإنها تكشف عن زيف النزعة الفيزيقية للمعتقدات الميتافيزيقية (الأطروحة القائلة بأن الواقع مؤلف كلية من عناصر ميتافيزيقية، وصفاتها، وعلاقاتها).

كيف تقوم فكرة جاكسون باختبار- ودعم - المعرفة بأن التجربة الذاتية للوعى التى تشكل التجربة الواعية هى شكل مميز من المعرفة ولا يمكن اختزاله (أو رده إلى عناصر أبسط) - وبذلك فإن هذه الفكرة تحدد مسار صنع الأفلام وتذوقها؟ مثل كل الأشكال الفنية الأخرى، فإن السينما تتعامل مع مجال تجربة الظاهرات. والفنون البصرية تمدنا بتجارب بصرية جديدة، والفنون الصوتية تمدنا بتجارب سمعية جديدة، والفنون الأدبية - برغم أنها لا تعطى تجارب إدراكية جديدة بشكل مباشر- فإنها تثير تجارب ظاهراتية من خلال الطرح المتخيل والإبداعى لوسائل حقيقية ومتخيلة، وأماكن، مواقف. والأفلام تعمل على كل هذه الجبهات. فهذا التأكيد على الطبيعة النوعية الواعية لتجربتنا مع الفن قد يثير العديد من المنظرين المعاصرين فى الأدب والفن باعتبارها تجربة متفردة، أسوأ وأكثر سذاجة، وربما ضارة. لكنك إذا حذفت التجربة الذاتية للوعى من مجال الفن وسوف تحصل - باستخدام عبارة كانط - على نظام بلا هدف.

وحجة المعرفة مهمة لنظرية الفن، لأنها تمس بشكل وثيق الصلة ما نفهم أن الفن يقدمه لنا، وكيف نقوم بتقييمه. فإذا كان الفن يستطيع أن يقدم لنا معرفة، وإذا كان يقدم لنا نوعًا خاصًا من المعرفة، فإن المعرفة الظاهراتية يجب أن تكون الأسبق، من خلال معرفتنا بما يحتمل أن ندركه ونعيشه من وجهة نظر محددة. وإذا فشلت حجة المعرفة، فإن فشلها يقتطع جزءًا من الأرض لينسبه إلى الفن الذى يقوم بدور معرفى خاص ومتفرد فى التجربة الإنسانية.

ماذا يمكن إذن أن نقول حول أنواع التجربة الذاتية للوعى التى تخلقها الأنواع المختلفة للفن؟ وكيف تقوم الفنون بخلق مثل هذه التجارب الذاتية الواعية؟ يقدم فيلم ياسوجيرو أوزو «نكهة الشاى الأخضر فوق الأرز» (١٩٥٢) نقطة بداية جيدة، فعنوان الفيلم يشير إلى الوجبة البسيطة التقليدية للأرز مع الشاى الأخضر، وهذه الوجبة التى يتشارك فيها فى توافق زوجان كانا يتشاجران عبر أحداث الفيلم، هى وجبة مفعمة بالرموز، حيث تمثل حالة الحياة الهادئة، القانعة، المسترخية. لكن المهم هنا هو الطريقة، هى كيف أن

القيمة الرمزية للوجبة تجسدت فى «طعم» الوجبة، أو بالنسبة لمتفرجى الفيلم تجسدت فى الطريقة التى أوحى بها الفيلم بطعم الوجبة. إن هذا يؤدى فى الذهن إلى مثال آخر أكثر شهرة عن الإيحاء بطعم ما فى السرد: إنه وصف بروست للكعكة فى الصفحات الأولى من «تذكر ماضى الأشياء» (بروست ١٩٨١). إن ما يذكرنا به هذان المثالان هما مدى وعمق الارتباط بين التجربة الذاتية لشىء ما بسيط كالمذاق، وشبكة الذاكرة، والتداعى (الارتباط الثقافى، والرمزية التى يمكن أن تتكامل معها، أى الطريقة التى يمكن بها استدعاء حياة كاملة من خلال مذاق أو رائحة، والطريقة التى يمكنها بها لمدركات وأحاسيس «كثيفة» مثل تلك – أو التجربة الذاتية للوعى المتخمة بـ (أو المؤلفة من) الذاكرة، والتداعى، والمعتقدات، والرغبات، والقيم – يمكن خلقها وإثارتها بواسطة عمل فنى. وهناك أفلام تثير شبكة كثيفة مماثلة من التداعيات من خلال الصورة الحسية، مثل فيلم أوزو «بعد الظهيرة فى الخريف»، وعنوانه باليابانية حرفيًا هو «طعم الساما»، والذى يثير «ذلك الفصل القصير فى أواخر الصيف، عندما يصل مذاق سمك الساما (وهو نوع من الماكريل) إلى ذروته» (بوردويل ١٩٨٨، ص ٣٧١،٣٧٠)، وفيلم سيرجى باراجانوف «لون الرمان» (١٩٦٨)، وتران آن هونج «نكهة البابايا الخضراء» (١٩٩٣).

ويأخذنا عمل ستان براكيدج إلى مسألة الفن والتجربة الذاتية للوعى من زاوية مختلفة. لقد كان براكيدج سينمائيًا تجريبيًا يمكن تشبيه أفلامه بشكل مباشر بالتعبيرية التجريدية. وبعض أفلام براكيدج تجريدية خالصة، والعديد منها به عناصر تشخيصية، لكنها حتى فى تلك الحالات تحتفظ بسمة تجريدية على نحو قوى، بمعنى أنها تضع أمامنا مجالات من الضوء ذى النسيج البصرى، دوره الرئيسى هو تصوير الأشياء، والشخصيات، والأحداث. وفى فقرة شهيرة من مقال له بعنوان «مجازات عن البصر»، يطلب منا براكيدج أن:

> «نتخيل عينًا لا تحمها قوانين الإدراك التى وضعها الإنسان، عينًا لا يقودها منطق التكوين المنحاز، عينًا لا تستجيب لأسماء الأشياء لكنها يجب أن تعرف كل شىء تقابله فى الحياة من خلال مغامرة الإدراك. كم عدد الألوان

فى حقل من العشب بالنسبة لطفل يحبو ولا يعرف معنى كلمة «أخضر»؟
كم عدد أقواس قزح يمكن للضوء أن يخلق بالنسبة لعين لم تره من قبل؟»
(براكيدج ١٩٦٣، ص ٢٥).

إن أفلام براكيدج تعمل ضد ميلنا الطبيعى فى أن نجد الأشياء فى المجال البصرى الذى يتم تقديمه إلينا، وبدلاً من ذلك فإن أفلامه تقدم لنا الألوان، والأشكال، والأنسجة البصرية التى ترفض أن «تربط» نفسها مع الأشياء المصورة التى سبقت رؤيتها. وبهذا المعنى فإن الأفلام تخلق «مغامرة للإدراك»، نواجه فيها تجارب بصرية جديدة مثيرة. وبمقارنة فن براكيدج مع مثل «نكهة الشاى الأخضر فوق الأرز»، يمكننا أن نصنع فرقًا بين طموح براكيدج فى خلق تجارب ذاتية للوعى تمامًا – تجارب لا يمكن وصفها بما يكفى من خلال مفاهيم أو أفكار سابقة مثل كلمة «أخضر» – وبين طموح أوزو لكى يثير تجربة ذاتية للوعى مألوفة، حتى لو كان يجدد وعينا بها ويضع مغزى خاصًا فيها.

وإحدى الطرق التى يتأسس بها عن طريق الفن هذا المفهوم عن المعرفة المتميزة هو فكرة «إزالة الألفة» التى قدمها للمرة الأولى فيكتور شكلوفسكى فى عام ١٩١٩، والذى يقول بأن المعرفة العادية تعمل على تحويل إدراك الأشياء والقيام بالمهام إلى «عملية آلية» تصبح مألوفة.

«وهكذا فإن الحياة تخبو وتصبح لا شىء. إن هذه الآلية تدمر الأشياء، والملابس، والأثاث، وزوجاتنا، وخوفنا من الحرب.
وإذا كانت الحياة الواعية للعديد من الناس تحدث بالكامل على مستوى اللا وعى، فإن الأمر يبدو كما لو أن الحياة لم توجد قط.
وهكذا، ولكى نعيد إحساسنا إلى أطرافنا، لكى نشعر بالأشياء، لكى نشعر بأن الصخر صخرى، امتلك الإنسان أداة الفن. وهذه الفن إذن هو أن يقودنا إلى معرفة الأشياء» .

(شكلوفسكى ١٩٩١، ص ٦،٥)

وهكذا فإن تفسير شكلوفسكى للإدراك المعرفى المعتاد يضع بشكل موجز إحدى الأفكار الأساسية فى علم الأعصاب الإدراكى، أننا نصبح أكثر وعيًا بالنشاطات الجديدة

علينا. ورسالة الفن هى أن يزيل اعتيادنا على الأشياء و«يجعلها غريبة» عبر كل مجالات التجربة، بدًا من إدراك الشىء البسيط إلى العلاقات الشخصية والأحداث الاجتماعية المشحونة عاطفيًا. ويمكن إلقاء الضوء على التناقض بين براكيدج وأوزو من خلال ذلك: فإذا كان براكيدج يعمل عند (أو حتى قبل) مستوى إدراك الأشياء، فإن أوزو يركز على تجارب حياة العائلة والمجتمع. ويجب عدم الاستغراق فى تبسيط هذا التناقض، فالعديد من أفلام براكيدج تقدم تيمات وجودية مثل الميلاد والموت، وكما رأينا فإن أوزو يقدم تفسير الإدراك، والعاطفة، والذاكرة، والحياة الشخصية. وكل منهما مهتم بـ «الحياة» بالمعنى الأشمل والأوسع، لكنه يعالج مهمة التجسيد من خلال نقطة دخول مختلفة.

ودور الفن فى خلق تجربة ذاتية للوعى، وتجديد انتباهنا إلى التجارب الذاتية المألوفة، لا ينتهى أن بالعمل الفنى ذاته وتفاعل المتلقى معه. وبتلك الرؤية لوظيفة الفن، فإن أحد الأدوار الكبرى للنقد هو «إثارة» التجربة الذاتية المميزة لكل عمل من أعمال الفن. والنقد بهذه الطريقة يُبقى التركيز على التجربة الذاتية ويجددها، التجربة التى تحققت عن طريق الفن، والنقد يقوم بذلك من خلال وصف وإثارة «ما يشبه» التفاعل مع هذا العمل الفنى (أو السينمائى) بشكل خاص. وهدف هذا النقد هو أن يصف - وبذلك يساعدنا على تخيل - مجموعة «الخصائص المعلوماتية الظاهراتية» (دينيت ١٩٩١) التى تقوم معًا برسم خصائص عمل معين من أعمال الفن. وهنا سوف يكون المستهدف من مثل هذا الوصف كلاً من التجربة الذاتية للوعى التى يجسدها العمل الفنى (طعم الشاى الأخضر فوق الأرز)، والتجربة الذاتية المتفردة التى يؤسسها العمل الفنى نفسه (فيلم «نكهة الشاى الأخضر فوق الأرز»). ودور النقد فى هذا المجال ربما يكون أكثر وضوحًا فى شكل الفقرات الانطباعية، حين يحاول النقاد اقتناص تجربة مشاهدة فيلم من خلال المجاز والوصف الحافل بالصفات والنعوت. ولكن وفى هذا المجال على الأقل، فإن هذا النقد الانطباعى متواصل مع التحليل المفصل للتقنيات. وبالنسبة لهؤلاء الذين يملكون معرفة وثيقة، فإن وصف جملة لحنية دالة داخل موسيقى الفيلم مثل «من المقام الكبير على النغمة السابعة، مع ظهور حاد واختفاء سريع مماثل»، أو وصف تتابع سينمائى بأنه مثال على «المونتاج المترى الذى يمضى بإيقاع عشرة كادرات كل ثانية»، فإن الوصف سوف يستدعى

إلى الذهن الإحساس المميز للمشهد الذى يتم تحليله. ومرة أخرى فإنه يجب عدم إساءة فهم التناقض هنا بين التحليل الانطباعى والتحليل التقنى الأكثر تفصيلاً. فالتحليل التقنى يساعد على دقة الوصف بقدر الإمكان، لكن قد تكون هناك عناصر من التجربة الإدراكية تتجاوز مثل هذا التحليل (رافمان ١٩٩٣)، وهنا قد يلعب الوصف غير المباشر، والمجازى بشكل خاص، دورًا أساسيًا. ليس كل التحليل الانطباعى «أدبًا جميلاً»، ورسالة الفن هى خلق مغامرات جديدة ومحتشدة بالظلال المرهفة فى الإدراك والمعرفة. وأعمال فنانين مثل براكيدج وأوزو هى نداء لكى يستجيب النقد الموحى، وإعطاء نكهة للتجربة الذاتية للوعى محورية بالنسبة للفن والنقد معًا.

* * *

انظر أيضًا «هوجو مونستربيرج» (الفصل ٣٩)، «السينما الطليعية» (الفصل ٤٨)، «الظاهراتية» (الفصل ٤٠)، «إدجار موران» (الفصل ٤٨).

المراجع

lettrisme. The vocation of art is the creation of novel and highly nuanced adventures in perception and cognition. The work of artists like Brakhage and Ozu is the call to which evocative criticism is the response, and the savoring of the qualia of conscious experience is central to both enterprises.

See also Hugo Münsterberg (Chapter 39), Avant-garde film (Chapter 48), Phenomenology (Chapter 40), and Edgar Morin (Chapter 38).

Proust, M. (1981 [1913–27]) *Remembrance of Things Past*, trans. C. K. Scott, M. Kilmartin, and T. Kilmartin, London: Chatto and Windus.

Raffman, D. (1993) *Language, Music, and Mind*, Cambridge, MA: MIT Press.

Ramachandran, V. (2003) *The Emerging Mind: The Reith Lectures 2003*, London: Profile Books.

Renner, K. (2006) "Repeat Viewings Revisited: Emotion, Memory, and *Memento*," *Film Studies: An International Review* 8: 106–15. (Special issue, "Film, Cognition, and Emotion," edited by Daniel Barratt and Jonathan Frome.)

Rensink, R. A., O'Regan, K. J., and Clark, J. J. (1997) "To See or Not to See: The Need for Attention to Perceive Changes in Scenes," *Psychological Science* 8: 368–73.

Ryle, G. (1949) *The Concept of Mind*, London: Hutchinson's University Library.

Sacks, O. (2004) "In the River of Consciousness," *New York Review of Books* 51 (January 15).

Shklovsky, V. (1991) *Theory of Prose*, trans. B. Sher, Elmwood Park: Dalkey Archive Press.

Smith, G. M. (2003) *Film Structure and the Emotion System*, New York: Cambridge University Press.

Smith, M. (2006) "Film Art, Argument, and Ambiguity," in M. Smith and T. E. Wartenberg (eds.) *Thinking through Cinema: Film as Philosophy*, Malden, MA: Blackwell.

Strawson, G. (2006) *Consciousness and Its Place in Nature: Does Physicalism Entail Panpsychism?*, Exeter, UK: Imprint Academic Press.

(٥)

تعريف السينما

تريفور بونيش

- التعريفات والماهيات

إن الحاجة الفلسفية والعلمية للتعريفات تنبع غالبًا من السؤال «ماذا هو». وهنا يكمن «العقل» فى طرح أو افتراض ملامح مهمة استنادًا إلى ما يمثله الشىء «ك»، والاقتراحات من هذا النوع تتناقض عندما تكون أفكار الناس عن «ك» مشوشة، مضطربة ومختلطة، ومتناقضة، وتتعارض مع الأدلة المتاحة. والهدف الأساسى هو مساعدة الفهم النظرى لما هو «ك»، واكتشاف ما هو خاص به إذا كان ذلك ممكنًا. والمنهج المستخدم هو معرفة ما هو صحيح بالنسبة للشىء «ك» أو بالنسبة لإحدى حالاته. وقد يساعد هذا التعريف على دعم السمة القانونية لما يعنيه بالنسبة لمستخدميه من المختصين فى مجال معين. تأمل مثلاً إعادة تعريف «الاتحاد العالمى لعلماء الفلك» فى عام ٢٠٠٦ لـ «الكوكب»، فى ضوء الأبحاث العلمية الجديدة، وهنا يشير التعريف إلى جسم سماوى من بين خصائصه أنه أخلى ما يجاور مداره من الأجسام الأخرى (٢٠٠٧، ص ١٤،١٣). لذلك فإن بعض الأشياء التى اعتقد الناس – أو رغبوا فى– أن تكون كواكب – مثل بلوتو– تنتمى الآن إلى تصنيف جديد هو «الكوكب القزم»، ومثل هذه الكواكب لم تقم بإخلاء ما يجاورها.

والإجابة الطموح عن سؤال «ماذا هو» قد تهدف إلى الكشف عن ماهية أو جوهر الشىء موضوع البحث. والبحث عن الماهية متعدد الأشكال، فأحد أهم أنواع التعريف طبقًا

للماهية يحاول أن يضع قائمة للسمات أو الحالات الضرورية للشيء، ولكى يتحقق وجود هذا الشيء يجب أن تتحقق هذه السمات، وهى معًا كافية لتعريف الشيء. وعلى سبيل المثال فإن الأعزب رجل ناضج غير متزوج. والمعرفة هى اعتقاد حقيقى مبرر. ولصياغة تعريف ما لابد من وجود أداة قوية لتحقيق دقة المفهوم وصرامة المنطق، من أجل تكوين فكرة متسقة للشيء «ك». لكن التعريفات شديدة الواقعية، والطبيعية تمامًا، تفترض أن بعض المفاهيم والكلمات المرتبطة بها يجب أن تكون أقل تجريدية، وترتكز على واقع التجربة العملية أكثر من المفاهيم الذهنية. ومن الأمثلة التى قد نسأل عنها من بين أشياء الطبيعة، ماذا عن ذلك الشيء الفيزيقى أو العينة التى تمثله وتجعله الشيء «ك» (مخ، شجرة، قطعة من الذهب، كوكب)؟ وإجابة الواقعيين هى أن الفحص العملى التجريبى هو الموصل للمعرفة حول الماهيات، أى مجموعة الملامح المتشابهة بدقة بين عينات مختلفة من هذا الشيء. فكل عينات الذهب لها الرقم الذرى ٧٩، وتنصهر عند درجة حرارة ٧٣–١ مئوية، وتقاوم التآكل بواسطة المواد الكيماوية فيما عدا الماء الذهبى (مزيج بنسب معينة من حامضى الهيدروكلوريك والنيتريك المركزين – المترجم). وتلك المجموعة من السمات قد تكون هى ماهية (أو جوهر) الذهب. والماهية الحقيقية هى مجموعة من السمات مستقلة عن الذهن، تشكل ما هو الشيء، واختفاء إحداهما يؤدى إلى انتهاء ماهية الشيء (إيلدر ٢٠٠٥). وكثيرًا ما نضل الطريق فى تعريف الطبيعة الداخلية للأشياء، أو نواجه حالات يصعب تصنيفها. ولكن – باستخدام منهج لوك – فإن المرء قد يشك فى قدرتنا على اكتشاف الماهيات بدون أن يكون لا واقعيًا بشأن الماهيات ذاتها (١٩٧٩، الجزء الثالث، ص٩).

- ما السينما؟

يختلف فلاسفة علم الجمال ودارسو السينما حول مضمون مفهوم مصطلح «السينما». إن هذا لا يعنى أن عقول الخبراء تفشل تمامًا فى الالتقاء. إنهم يصنعون استخدامًا صحيحًا وواضحًا للكلمة، بالنسبة للمعتقدات والعادات والممارسات والمواضعات السائدة. تخيل أننى قلت لزميلة خلال عرض لنسخة نقية فى مقاس ٣٥ مم فيستافيجان من فيلم «الباحثون» (جون فورد، ١٩٥٦): «الآن هذه هى السينما!»، والأقرب للاحتمال أنها تفهم

أننى أعبر عن تأثرى بدقة حبيبات صورة الفيلم ووضوحها على الشاشة الكبيرة. إننا نفهم كلام أحدنا للآخر عن السينما بالاعتماد على مصادرنا المشتركة. وتلك التى تتضمن بشكل عام الحالات المشابهة والمختلفة، والافتراضات المتبادلة المتضمنة حول الأنواع المختلفة من تجارب الفرجة، بالإضافة إلى المعرفة المشتركة للتطورات التقنية والاقتصادية والفنية المتداخلة، والمرتبطة عامة بتاريخ السينما.

إذن ما هى المشكلة؟ إن تعريف «السينما» مثير للجدل لأن الناس مختلفون حول طبيعة السينما، وكيف لتعريف - إذا وجد أصلاً- يتجاوز المفردات المجتمعية والتاريخ الاجتماعى، حيث للأنطولوجيا الدور الأكبر، كيف لهذا التعريف أن يضىء ويحدد دون التباس مرجعية «السينما». والنقطة الأساسية والحاسمة فى هذا كله هى إذا ما كانت للسينما ماهية.

«السينما» إذن باعتبارها تعريفًا (سوف يظهر هنا تحته خط - المترجم) يختلف عما تعنيه كلمة السينما (الأكثر عمومية وتشمل جوانب كثيرة - المترجم). ويمكن للمتحدثين بلغات مختلفة أن يشاركوا فى مفهوم «السينما»، لكنهم سوف يربطون بينه وبين وحدات معجمية أخرى (مستخدمة فى مختلف اللغات للإشارة إلى السينما - المترجم) مثل (كينو، سينماتوجرافو، إيجا، ديان ينج). إنها مفهوم متاح للعامة طالما أن الناس المختلفين يتشاركون فيه، فى جزء منه أو فيه كله. ومفهومى عن «السينما» مماثل على سبيل المثال لمفهوم نويل كارول. وهناك فيلسوف آخر قد يكون لديه مفهوم عن «السينما» مشابه لمفهوم كارول إلى درجة أنهما قد يقولان إن لديهما نفس المفهوم. ونحن نميز مفهوم «السينما» عن آخر ليس من خلال العقول التى أفرزت هذه المفاهيم، ولكن بمضمونها. وبشكل عام، فإن المضمون يشكل ما يدور حوله المفهوم أو ما يشير إليه المفهوم، بالإضافة إلى القيود التى تحول دون تطبيقه فى بعض الحالات. وكما أفهم فإن «السينما» تشير إلى ما سبقت الإشارة إليه، فى عرض فيلم «الباحثون»، ضمن أشياء أخرى، وهى لا تشير إلى الصورة المتحركة الناتجة عن كتب «فرّ» الصفحات، لأن هذه لا تعرض صورًا مصنوعة من الضوء. (كتب فر الصفحات شكل بدائى من فكرة الإيهام بالحركة من خلال رسوم متوالية - كل رسم على صفحة منفردة - وبكل رسم اختلاف ضئيل عن الرسم الذى يسبقه، ومن خلال فر صفحات الكتاب يتخلق الإيهام بالحركة فى الصورة - المترجم).

و«السينما» عنصر ذهنى يصنف الأشياء الخارجية، وحالات من العلاقات، والأحداث، ويأتى بعد ذلك شخص مؤهل بأداة للتمييز بين الأشياء السينمائية واللاسينمائية، ولديه أفكار– حتى لو كانت أولية – حول الصفات أو الحالات التى تجعل من هذا الشىء جديرًا بأن يكون سينمائيًا. وتختلف الآراء حول تأسيس مضمون «السينما». دعنا نتحول إلى هذه الاختلافات، ونؤجل قليلاً مناقشة إذا كان من المعقول أن للسينما ماهية حقيقية قد يشير إليها تعريف «السينما».

- بعض مفاهيم عن الماهية (الجوهر)

المحاولات الكلاسيكية لتحديد السمات الخاصة والميزة للسينما تبدأ عادة بخمسة مفاهيم مترابطة، ويمكن فهم السبب وراء تبنيها، وذلك فى ضوء أكثر الأشكال البارزة والمألوفة للسينما منذ نهاية القرن التاسع عشر وحتى منتصف القرن العشرين. وكان المنظرون خلال معظم القرن العشرين يميلون إلى إقامة مفاهيم «السينما» حول افتراضات عملية تجريبية، بحيث إن المواد السينمائية هى: (أ) صور تجسد أشياءً، (ب) مصنوعة فوتوغرافيًا بواسطة الكاميرا، (ج) وهذه الصور مسجلة ومخزنة، وتعرض باستخدام شرائط سليولويد مرنة، (د) وفى العادة فإن عرضها الجماهيرى يتطلب آلة عرض يمر فيها الضوء خلال شرائط الفيلم ليسقطه على شاشة، (هـ) وهذه الصور تخلق انطباعًا بالحركة. إن هذه الافتراضات الأولية – بالإضافة إلى الجماهيرية الثقافية الطاغية للصورة، وطول بقاء تقنيات السينما منذ بدايات القرن العشرين – تساعد على تفسير لماذا تستخدم كلمات مثل «الفيلم»، «الموفى»، «الصورة المتحركة»، و«السينما» باعتبارها مترادفة.

ومن التعريفات القديمة الكبرى والتى تحدد ماهية (جوهر) السينما هو «فوتوجينى» (ديلوك ١٩٢٠، إبستين ٢٠٠٤، موران ٢٠٠٥). (تعنى الكلمة «المولدً من الضوء» – المترجم). وعندما يستخدم المشايعون لهذا الاصطلاح عن «السينما» تكون فى أذهانهم أشياء تطابق النقاط من (أ) إلى (هـ)، ومع ذلك فإنهم لا يصوغون مفهومًا من هذه الخماسية العملية لتحديد ما هو سينمائى. ومفهوم «الفوتوجينى» يراوغ التحليل الدقيق، لكن يبدو أنه يثير استجابات فاعلة موغلة فى القدم. لقد نشر إدجار موران فى عام ١٩٥٦ لأول

مرة تأملاته حول طبيعة السينما مستلهمًا دراساته الأنثروبولوجية، وهو يعامل مفهوم «الفوتوجينى» باعتباره نوعًا من الشراكة بين العقلانية والخرافة، ويقول بأن الناس فى المجتمعات الصناعية المعاصرة لايزالون يحفظون فى وجدانهم بقايا النزوع إلى التفكير السحرى الخرافى، وهم بشكل خيالى وعاطفى لايزالون عبيدًا للأشباح، والقرين، والآلهة، وقوى الديانات البدائية. وبسبب التقنيات التى يبدو أنها تصنع المعجزات التى يستخدمها الناس، فإن الأفلام – فى أكثر أشكالها جماهيرية – تمتلك «قوة داخلية» (موران ٢٠٠٥، ص ٧) توقظ الإنسان الذى تسيطر عليه «الضلالات» فنيًا homo demons)، وهذه القوة تنبع من أن الأفلام واقعية وأثيرية معًا. والصورة الفوتوغرافية المتحركة التى تصور أشخاصًا تجعل المتفرجين يشعرون أن الأشياء فى الصورة غائبة وحاضرة معًا، كما لو أن «القرين» الغامض فى هذه الأشياء انطلق حرًا من الجسد الذى يحتويه. وعندما تعرض الصورة على الشاشة فإنها تصبح «منزوعة من ماديتها، وغير ملموسة، وهائمة»، ويتزايد سحرها الشبحى الغامض (ص ٣٥،٣٤).

وعندما يعلن موران أن جوهر السينما هو «الفوتوجينى» (ص٧)، فإنه يعنى فى الأساس الماهية الغائية، طبقًا لذلك الفهم الأنثروبولوجى عن الغاية أو الهدف الذى يفسر وجود السينما. إنه يرى أن اختراع السينما تعبير عن «الرجل المتخيل» وتحقيقه، عن هذا الجزء منا الذى يحيا من خلال الأساطير والفانتازيا والأحلام. وإذا كانت هذه الوظيفة الاجتماعية ضرورية، وشرط لازم لظهور وبقاء الظاهرة السينمائية، فإنه لا يكفى للتفريق بين ما هو سينما وما هو لا سينما. وموران نفسه يعتقد أن عديدًا من الأعمال الفنية الثقافية، ومن بينها الفوتوغرافيا، تشترك مع السينما فى «سبب الوجود»، والقدرة على إثارة التفكير السحرى الموغل فى القدم. والحل المتضمن لهذه المشكلة يعتمد على تلك الخماسية العملية (من أ إلى هـ). و«القوة الداخلية» للأفلام فى أن تطلق الفكر الموغل فى القدم تعتمد على– وربما يمكن ردها إلى– أنها صور متحركة وما إلى ذلك. إن ذلك هو ما يميز السينما عن اللاسينما. ولكن «الفوتوجينى» – بدلاً من أن يكون الماهية – فإنه فى الجانب الأكبر منه مجموعة من الصفات المحددة المفترضة، حتى لو كانت مجموعة تتمتع بقيمة خاصة وتفسر تطور السينما وجاذبيتها العالمية.

لقد كان دافع موران الأعلى هو توضيح الطبيعة الإنسانية، من أجل التأمل فى طبيعة السينما. لكن هناك منظرين آخرين يدفعهم طموحات قياسية ومعيارية. وفى الوقت الذى كانت فيه كاميرات السينما، وأنواع الفيلم الخام، والنظم البصرية، والإستراتيجيات الهندسية لتكامل كل ذلك، كانت تتطور، فإن الحجج كانت تتطور أيضًا دون أن تصل إلى نتيجة محددة (سكراتون ٢٠٠٢، جوت ٢٠٠٠)، حول إذا ما كان احتشاد أو التقاء هذه التقنيات المتنامية يمكن أن ينتج عنه فن فى مقابل التسجيلات الميكانيكية والنسخ الميكانيكى. وخلال أواخر العشرينيات ثم الثلاثينيات فى القرن العشرين، التى كانت تمثل نقطة التحول والذروة للسينما الصامتة، نشر رودولف آرنهايم (١٩٥٧) دفاعًا عن فن السينما فى مطبوعات عديدة، وكان دفاعه يعتمد بشكل عام على عدة مقدمات منطقية فيما يتعلق بـ «مادة» السينما، أى وسيطها. وكان آرنهايم يؤمن بأن وسيط السينما هو بالضرورة الصورة المتحركة (صورة الفوتوغرافيا أو صور فن التحريك) الساقطة من شريط سينمائى (معروضة على شاشة – المترجم). ومن المهم فى هذا الشأن أنه لم يعتبر العنصر (ب) الخاص بالصورة الفوتوغرافية سمة ضرورية للوسيط السينمائى. بل إن من المحتمل أنه كان يسمح بتعديل (أ) لكى يضم إليه الصور غير التصويرية، وهو الأمر الذى يوحى به ما عبر عنه بموافقته على الأفلام التجريدية (ص٥). ومع ذلك فإن (ب) تثير مشكلة بالنسبة لآرنهايم، فبرغم الإقرار بأنها مصدر فنى مهم، فإنه يفضل أن تهجر السينما التجسيد الفوتوغرافى لكى تصبح «عملاً خالصًا من أعمال الإنسان»، بأن تأخذ شكل «فن الكارتون المتحرك للوحات التشكيلية» (ص ٢١٣).

لماذا؟ كما يوضح كارول (١٩٨٨، ص ٢٧)، فإن آرنهايم كان يشارك معارضيه فى المقدمة المنطقية القائلة بأن الواقع المسجل ميكانيكيًا هو فى الحقيقة نقيض الإبداع والتعبير، وبالتالى نقيض الفن. وكانت مهمته هى أن يوضح أن السينما ليست النقيض الميكانيكى للفن. وهو يمضى فى تقرير نقائص وحدود الوسيط السينمائى كما يراها: غياب الصوت واللون، وتجزىء المتصل الزمانى والمكانى، ونقص البعد الثالث، وتقليل إدراك العمق، ونقص ثبات الحجم (آرنهايم ١٩٥٧، ص ١٢٧–١٣٠). يعتقد آرنهايم أن هذه النقائص تميز السينما عن الوسائط الأخرى، والأهم بالنسبة له أنها تثبت أن الفيلم لا يقوم بنسخ

دقيق للواقع، كما أنها لا تحاكى الإدراك البشرى، لكنها بدلاً من ذلك تقوم بشكل غير كامل أو دقيق، وبشكل غريب الأطوار وخارج على المألوف، بتشكيل العالم وتغييره طبقًا لمبادئها الخاصة بها. وإذا تمسك المرء بمهارة بهذه المبادئ، فإنه يستطيع أن يمضى بالسينما إلى أهدافها المعبرة ويرفعها إلى مصاف الفن. لكن مفهوم «السينما» عند آرنهايم لا يستخدم العناصر من (أ) إلى (هـ) باعتبارها الجوهر الحقيقى للسينما. وحجته فى ذلك ليس أن هذه العناصر الخمسة تصف الشروط الضرورية والكافية للانضمام لعضوية تصنيف محدد من الشىء المادى أو المادة. و«المعنى الحقيقى» للسينما باعتبارها «شكلاً فنيًا» هو ما يقول إنه تحقق بالاختبار العملى (ص ٢١٠، ٢١١). وكون أن هناك وسيطًا يشكل فعلاً – ولكن ليس بالضرورة – هذه الشروط الخمسة، فإن تلك حقيقة عملية. وفى ضوء الخصائص والقيود الخاصة بهذا الوسيط، نستطيع أن نفهم كيف نستخدم الوسيط لتحقيق شكل فنى أصيل ومتفرد. وحسب آرنهايم، فإن هذا الوسيط يفرض أن فن السينما يجب أن يرفض الخصائص الخارجة عنه مثل الصوت، والحوار المسجل، والفوتوغرافية الملونة، بينما يجب أن يقبل المونتاج، وأن يكرس نفسه للتقنيات الفوتوغرافيا وغير الفوتوغرافية التى تساعد على أن تقترب بالسينما من أن تكون لوحات تشكيلية متحركة.

واهتمام آرنهايم بتأسيس مضمون «الفن السينمائى» يؤهله إلى أن يكون «واضع ماهية الوسيط»، الذى يطرح ماهية أو جوهر شكل فنى، من خلال غاياته، أى أهدافه وتأثيراته وأسلوبه، على أساس الملاحظات العملية التجريبية (كارول ١٩٩٦، ص ٥٠). أما أندريه بازان، الذى كانت كتاباته فى الأربعينيات والخمسينيات قد أثرت على إدجار موران، فهى تطرح بالمثل مفهومًا عن «الفن السينمائى» فى جوهره الوسيط. لكن على عكس آرنهايم، فإن بازان يقدم اقتراحًا قويًا فيما يتعلق بطبيعة الوسيط السينمائى. لقد كان بازان صحفيًا وليس أكاديميًا، ولم يكن يناقش الشروط والخصائص الضرورية والكافية للوسيط. ومع ذلك فإنه فيما يبدو يعتقد أنه قد حدد ثلاث خصائص أساسية تشكل الفرق الأساسى بين السينما والقواعد المائية لأشكال الفن الأخرى. وكانت هذه الخصائص (أ) السينما فن الصور، (ب) التى تصنع بوسائل فوتوغرافية، وتعرض لكى (هـ) تصنع انطباعًا بالحركة. ومربط الفرس فى مفهوم «السينما» عند بازان هو (ب)، وفى ضوء

ذلك فإن الفوتوغرافيا تضفى على الصورة «موضوعية»، والتى يقصد بها صلة معرفية آلية، وطبيعية، ومستقلة عن العقل، صلة بين الصورة وموضوعها الذى تصوره. ومن هذا المنطلق أيضًا فإن الفوتوغرافيا تضفى على السينما علاقة متفردة مع الحركة والتغير: «السينما هى الموضوعية فى الزمن. وبالتالى فإن صورة الأشياء هى الصورة فى امتدادها الزمنى (بازان ١٩٦٧، ص ١٤،١٥). ويذهب بازان إلى مدى أبعد لكى يدعو إلى فكرة أنه بسبب هذه الموضوعية، فإن الصورة الفوتوغرافية لا تشبه فقط الشىء الذى صورته، إنها الشىء ذاته الذى صورته، إنها انتزعت جزءًا من وجود الشىء أو هويته وأنقذته من عوامل الزمن (ص ١٤). وبلا تردد يصل إلى أن غايات السينما هى الواقعية، التى هى فى جانب منها ظاهرة نفسية، لأن لها القدرة على إشباع رغبة الحفاظ على الوجود برغم الزمن. وهى أيضًا واقعية جمالية، فلموضوعية السينما القدرة على أن تفى بالطموحات الفنية الدائمة من أجل صنع صور للواقع أكثر شبهًا بالواقع، لم تفسدها المواضعات أو الاصطناع. والفن السينمائى الأصيل هو الذى يحتضن التقنيات، والأساليب، والمضمون – اللقطات العامة، والبؤرة العميقة، وحركة الكاميرا، والفيلم الحساس لكل ألوان الطيف، وتسجيل الصوت، والشخصيات، والأماكن والمواقف، والمشكلات النابعة من الحياة العادية – كل ذلك متسق مع الوفاء بالغايات الواقعية، وذلك مقابل ما يدعو إليه آرنهايم من جوهر التعبير فى الوسيط السينمائى. وليس كل تعريف لماهية السينما يدافع عن الغائية. ويقدم جريجورى كورى تعريفًا يعتبره أكثر إرشادية أكثر منه وصفيًا يكتفى بأن «يُعرِّف الماء بأنه ذرتان من الأيدروجين وذرة من الأكسجين» (١٩٩٥، ص١). (هناك نوعان من النظرية السينمائية: نظرية وصفية تكتفى بوصف الظواهر، وأخرى إرشادية تقول إن السينما «يجب» أن تكون كذا – المترجم). إن هذا التشبيه بالماء دال على أن كورى يتمسك بأن السينما يجب أن تكون «نوعًا طبيعيًا». (كورى ١٩٨، ص ٣٥٧). وهو يقر بالمقارنة مع مواقفنا التعددية المعاصرة تجاه التقنيات السينمائية والفن السينمائى – بأن مفهومه عن «السينما» يتوقف على شروط: إنه يحتفظ بتعريف «السينما» لتصنيف يتم تعريفه طبيعيًا، ويشكل البعض فقط من أنواع عديدة من العناصر المتجمعة تحت مصطلح «سينما». ونموذجه النمطى للسينما هو ما ينطبع على الشاشة من صور السليولويد. ولكن لكى تندرج الصور السينمائية تحت

مفهوم كورى عن «السينما»، فإن من الضرورى، ومن الكافى، أن تكون الصورة مصنوعة فوتوغرافيًا، وتسقط على شاشة، بما يؤدى إلى خلق ما يبدو أنه صورة متحركة. (١٩٩٥، ص٢، ص٤).

وبذلك فإن كورى يستخدم العناصر (أ) و(ب) و(هـ) من الخماسية، باعتبار هذه العناصر الثلاثة هى ماهية السينما، وهو يكرر نزعات تعريف بازان، برغم أن الأفكار الميتافيزيقية المبهرة حول ماهية الصورة وعلاقتها بالشىء الذى تصوره، هذه الأفكار لا تلعب دورًا هنا. كما أن كورى شديد التمسك بأن تعريفه لا يجسد أية اقتراحات جمالية بشأن الحفاظ على النقاء الفنى للسينما. وهو يقصد فقط إلى أن يقصر امتداد «السينما» على نوع مألوف وشبه طبيعى. وبرغم أن حالات السينما هى أعمال فنية من صنع الإنسان، فإنها تشبه حالات الذهب، لأنها – مثل الذهب – يمكن أن تستخدم لتمييز شىء له خصائص محددة مستقلة عن العقل. وبسبب النظام الطبيعى الذى يحكم الضوء المنعكس (على الشاشة)، وتفاعلاته مع المستقبلات (العصبية) الحساسة للضوء، فإن الصورة المصنوعة فوتوغرافيًا هى بشكل آلى – حيث كل الأشياء فيها سواء – صورة لشىء حقيقى. ووجود الصورة، وحالتها المرئية، يعتمدان بشكل طبيعى على – ويقدمان معلومات بشكل طبيعى عن – حالة الشىء الذى تم تصويره. والصورة السينمائية يمكنها بشكل خاص أن تحافظ على المعلومات الزمانية والتى تتجاوز الزمن (١٩٩٥، ص ٦٩). وإذا تحرك الشىء الذى يتم تصويره، فإن الصورة تتغير طبقًا له، حتى إن المتفرجين يعيشون تجربة إدراكية كما لو أن حركة الشىء تستغرق وقتًا طويلاً لكى تحدث، وكما لو إن إحدى مراحل مسار الحركة تتتبع مرحلة بعد أخرى.

- بعض المفاهيم التى لا تتعلق بالماهية

يقول المنظرون الذين لا يبحثون عن الماهية إن «السينما – باعتبارها شكلاً فنيًا، ومادة، وظاهرة اجتماعية تاريخية – أكثر ثراء وتعقيدًا مما يفهم الباحثون عن الماهية.

لقد أصبح من الشائع منذ أواخر الستينيات أن السينما – من منظور تاريخى– نبعت من العديد من المصادر التقنية والثقافية والفنية، وهى منفتحة أمام التغيرات التقنية

والأسلوبية، حتى إنه من غير المعقول أن ننسبها إلى ماهية (أو جوهر) مفردة لا تتغير. وبالإشارة إلى جذورها المتعددة، بما فى ذلك الأدوات البصرية ما قبل الفوتوغرافية مثل المصباح السحرى والفيناكيستوسكوب، والتصوير التشكيلى، والقصص المصورة، والميلودراما المسرحية، والروايات الرخيصة الشائعة، والعروض السحرية، فإن بيتر وولين (١٩٦٩، ص ١٥٣) ينكر أن هناك بعدًا واحدًا من أبعاد السينما يمكن استخدامه بشكل غير متعسف لفرض جماليات سينمائية خاصة. ومفهوم «السينما» عنده يقول بأن السينما «مختلطة وغير نقية بشكل هائل» (ص ١٥٣) باعتبارها نظامًا سيميوطيقيًا (أى نظام للإشارات أو العلامات، تنقسم فيه الإشارة إلى مشير ومشار إليه، أو دال ومدلول، وبينهما علاقات ومستويات متعددة - المترجم). وعدم نقاء هذا النظام - المتسق مع جذوره المختلطة - ينعكس فى أن الفيلم «نص» مؤلف من علامات أيقونية، وفهرسية، ورمزية. (انظر قائمة المصطلحات من إعداد المترجم فى آخر هذا الكتاب). ويخطئ الباحثون عن ماهية الوسيط السينمائى بأن يربطوا «الفن السينمائى» بنوع واحد من العلامات على حساب العلامات الأخرى. فواقعية بازان تميل إلى العلامات الفهرسية، ومغزى العلامات هنا يعتمد على الرابطة الوجودية أو السببية بما تشير إليه العلامة. أما تعبيرية آرنهايم فتميل إلى العلامات الرمزية، حيث المغزى يعتمد على العامل الإنسانى والمواضعات. ويقول وولين: إن وضع كل أنواع هذه العلامات الثلاث فى الاعتبار سوف يساعدنا على فهم جماليات السينما (ص ١٤١).

إن مفهوم «السينما» عند وولين لا يدور حول تحديد الأجزاء المادية وصفاتها، والخاصة بالوسيط السينمائية. لكن المفهوم هنا يتعلق بنمط العلامات واستخدامها، أى بشكل من أشكال إنتاج وتبادل علامات ذات معنى. وإذا اعتبرنا الفيلم نصًا سينمائيًا، فإن الفيلم هو موضع الصفات والوظائف والعمليات المتعلقة باستخدام نظم الإشارات. وعادة ما تتطابق النصوص السيميائية السينمائية مع الخصائص الخمس السابق ذكرها (من أ إلى هـ). وولين نفسه يقصر المناقشة على الأفلام التى تلائم هذه الخصائص النمطية، حيث إن اهتمامه هو النصوص المنعكسة على الشاشة وذات السمة المرجعية أو الأيقونية السائدة، والتى تؤلف العلامات التى تقف فى علاقة وجودية مع موضوعاتها التى

تصورها، وتشابهها فى الوقت ذاته (ص ١٦٥). لكن السيميولوجيين. لا يقومون – بشكل رسمى – بتعريف «السينما» من خلال مجموعة من السمات التجريبية العملية الضرورية. وفى الحقيقة أن السيميولوجيين يعتبرون بشكل عام «غير متعلقين بالماهية بشكل مطلق»، لاعتبارهم السينما مؤسسة تأسست على نحو اجتماعى تاريخى (نويل – سميث ١٩٧٦، ص ٤٠) والسينما توصف باعتبارها شكلاً منطقيًا خاصًا، تعينت حدوده بالتقاء نوعين من المحددات، فمن ناحية هناك «النظم الشفرية: codes» المشكل اجتماعيًا – مثل تلك التى تحكم إنتاج وفهم المعنى من خلال مونتاج الاستمرارية – والتى تسود فى لحظات تاريخية محددة. وتلك الممارسات الحاكمة فى استخدام الإشارات، والمواضعات، والقواعد، هى التى تعمل داخل الأفلام وتنتقل من فيلم إلى آخر. ومن ناحية أخرى هناك المحددات التقنية والمادية التى تقوم «بكتابة» نصوص الأفلام، والنظم الشفرية التى تحقق معانيها. وتلك بدورها تتغير تاريخيًا. وعلى سبيل المثال فإن فيلم السليولويد الآمن (الذى لا يحترق، بالمقارنة مع شرائط السليولويد القديمة التى كانت قابلة للاحتراق بسهولة – المترجم)، والمونتاج الرقمى، يتجاوزان الآن الفيلم الخام المصنوع من نيترات السليولوز، وطريقة القص واللصق فى المونتاج.

وبرغم أن العديد من المنظرين تقبلوا هذه المقدمات المنطقية حول أن الأفلام نصوص تشبه النصوص اللغوية، وأن السينما نظام للإشارات، فإن هذه المقدمات جذبت نقدًا فلسفيًا قويًا (كارول ١٩٨٨، كورى ١٩٩٢، هارمان ١٩٩٩). وعلاوة على ذلك فإن السيميولوجيين السينمائيين لا يخلون من ميول البحث عن الماهية. وصاحب النظرية الطليعى (كريستيان ميتز) فى هذا المجال يفترض أن السمة المتفردة والمحددة للسينما أنها «دال متخيل» (ميتز ١٩٨٢). إن سارا بيرنار على خشبة المسرح فى عرض حى يمكن أن تكون دالاً، لكن ليس من الضرورى أن تكون كذلك. إنها قد تمثل فيدرا، أو قد تحيى الجمهور، وهى وجمهورها موجودان معًا فى مساحة متقاربة من المكان. أما بيرنار عندما يتم تسجيلها بالصورة فى فيلم، هى بالضرورة دال، لأنها «صورة بيرنار»، وليس من الواضح كيف هى أن صورة بيرنار هى جزء حقيقى أو صفة من صفات الدال ذاته. وصورة بيرنار باعتباره دالاً متخيلاً تثير الحقيقة المفترضة بأن بيرنار غائبة – فهى ليست موجودة فى الغرفة – وحاضرة

بالنسبة للجمهور من خلال صورتها السينمائية على الشاشة، والتى تتألف من «شبحها»، أو «قرينها»، أو «نسختها» (ص ٤٥). إن هذا الشبح الذى يحاكيه مرجعيًا) حسب تعريفات وولين، انظر المصطلحات فى آخر الكتاب – المترجم)، يتحرك ويصدر أصواتًا، وبفضل هذه الحيوية والحياة، فإن التجسيد السينمائى وحده هو الذى يحتوى على دال غائب، لكنه حاضر أيضًا بنفس قوة حضور بيرنار على خشبة المسرح. إن ذلك يتعلق بشكل صريح بالتحليل النفسى، مع تلميحات إلى مفهوم «الفوتوجينى» وواقعية بازان، وهو يقول بأن الصورة السينمائية – عندما تفتن المشاهدين بالحضور الغائب – تُطلق بشكل مفعم بالقوة استجابات نفسية ممتعة.

ويقدم نويل كارول مفهومًا بديلاً لا يتعلق بالماهية عن «السينما» كمجموعة أو تصنيف من الأعمال الفنية التى تم التفكير فيها وبناؤها بواسطة بشر لهم فى عقلهم أهداف فنية، وتواصلية، وعملية. وهذه الأعمال الفنية تتضمن الشروط الخمسة الضرورية وإن لم تكن غير كافية. وتلك الخماسية العملية الجليلة لا تدخل فى هذا التعريف. وليس هناك فى التعريف وسيط محدد، أو مادة خاصة تصنعه، أو عملية فيزيقية، أو تقنية محددة. وليست هناك وظيفة اجتماعية مؤكدة، مثل التجسيد أو صنع عمل فنى أو إشباع الرغبات الإنسانية الأساسية، مرتبطة بهذا التعريف الذى يحدد ما هو سينمائى. كما أن كارول ينكر الاهتمام بتأسيس مفهوم «الفن السينمائى»، ليلاحظ أن هذه الشروط الخمسة ليست لها آثار فيما يتعلق بأية سمات شكلية أو أسلوبية تلائم بشكل متفرد الأعمال السينمائية الأصيلة (١٩٩٦، ص ٧٢).

افترض أن «السينما» تحدد أى صورة هى ١– ذات بعدين، ٢– تعرض على بعد، ٣– مولدة ميكانيكيًا من ٤– نموذج، و٥– مصنوعة بوسائل تعطى انطباعًا بالحركة ممكنًا على نحو تقنى. إن الشرط (١) يفرق بين المنتجات السينمائية عن أعمال النحت، وصناديق الموسيقى، وما أشبه بذلك. أما عن العرض عن بعد فيتعلق بالطريقة التى تشبه بها الصورة السينمائية مثل الصور الأخرى فى أنها تتطلب ابتعادًا مكانيًا. وعلى عكس النوافذ والمرايا والعدسات المكبرة، فإن الصور السينمائية لا تتصل مكانيًا بما تصوره، وبالنظر فقط إلى الصورة السينمائية للشىء المصور، فإن المرء لا يستطيع أن يعدل وضعه لكى يرى هذا

الشىء على نحو أفضل. أما الشرط (٤) الخاص بالنموذج، فهو أى شكل (فورمات) للتخزين، أو التسجيل، أو العرض، أو البث، على نحو جماهيرى واسع، وهو يتضمن - وليس قاصرًا على - أقراص الدى فى دى، وشرائط الفيديو، وملفات إم بى إى جى (نظام لتخزين الصور بشفرة معينة - المترجم)، وإشارات البث، ونسخ الأفلام. والجمع بين النماذج والنظم الضوئية الملائمة لها يخلق صورًا ذات بعدين تعرض على مسافة. وبرغم أن ذلك نوع من «الأداء»، فإن عملية الجمع هذه تختلف عن العرض المسرحى الحى: فتحقيقها يتطلب عملية تقنية، أو أن يقوم شخص بتشغيلها، طبقًا للمواصفات الميكانيكية. وأخيرًا فإن (٥) تتلاءم مع حدس عملى تجريبى، وكذلك فلسفى (سبارشوت ١٩٧٩، ص ٣٢١) بأن الحركة سمة مميزة للسينما. والمشكلة هى أن بعض الأفلام لا تحتوى على حركة. وفيلم هوليس فرامبتون «العدالة الشعرية» (٧١-١٩٧٢) هو فيلم لسيناريو تصوير موضوع على طاولة، وفيلم مايكل سنو «ثانية واحدة فى مونتريال» (١٩٦٩) متكون فقط من صور فوتوغرافية ثابتة. ومع ذلك فإن هذه الأفلام تشارك الأفلام الأخرى فى أنها مصنوعة باستخدام تقنيات تؤدى إلى نتيجة محددة، إذا كانوا يفضلون ذلك. وإذا كان من المستحيل على الرسوم، أو اللوحات التشكيلية، أو الصور الفوتوغرافية الثابتة، أن تكون صورًا متحركة، «فإن الحركة فى الصورة السينمائية هى اختيار فنى متاح دائمًا من الناحية التقنية» (كارول، ص ٦٤).

إن هذا التعريف شامل تمامًا وليس محدودًا أو ضيقًا على الإطلاق. فليس هناك أسلوب للصور هو الذى يعتبر أكثر سينمائية وقيمة من الأساليب الأخرى، وليست هناك قيود مفروضة على الوسائل التى يتم بها الوفاء بالشروط من (١) إلى (٥). ويمكن خلق السينما فوتوغرافيًا أو رقميًا، أو برقائق السليولويد فن التحريك، أو بطرق خارجة عن المألوف مثل لصق شرائط رائقة وأخرى معتمة ببعضها البعض. وعلى نحو ملائم، فإن تعريف كارول يفصل السينما عن الرسم بالصورة، ومن الحق أنه يفضل المصطلح ذا الدلالات الأقل «الصورة المتحركة» عن المصطلح المشحون بالدلالات «سينما»، لابتعاده عن المعانى المتضمنة لشكل فنى، وأيضًا لإمكانية تطبيقه على المواد المصورة (فوتوغرافيًا أو بوسائل أخرى)، بالإضافة إلى المواد المجردة وغير المصورة. وهو يستطيع إعادة التجميع تحت

«السينما» كلاً من فيلم «الباحثون» وفيلم إيرنى جيهر «تاريخ» (١٩٧٠) والمصنوع بدون كاميرا بتعريض الفيلم الخام إلى ضوء معتم، ودفعات من الوميض الموزعة على مساحة سوداء بلا عمق. وعلاوة على ذلك، فإن تعريف كارول يضع فى اعتباره السينما كأشكال مختلفة: التقنيات الجديدة لصنع الصورة المتحركة، الانتشار والفرجة اللذين يظهران بشكل دائم، والتى تصاحبهما إمكانات شكلية جديدة، ممارسات صنع الصورة، والأهداف التواصلية والفنية لصنع الصور، والإستراتيجيات التى تتعرض لتحولات تاريخية دائمة.

إن الشروط من (١) إلى (٥) تعين مفهومًا قادرًا على التفريق بين حالات السينما، وحالات التصوير التشكيلى، والنحت والفوتوغرافيا، والمسرح الحى فى كل مظاهرها. ويعتقد كارول أن (١) إلى (٥) ضرورية إذا كان على «السينما» أن تكون مفهومًا مميزًا متسقًا، ويعتمد عليه فى مساعدتنا على تعريف حالات السينما، لكن كارول ينكر أن هذه الشروط (١- ٥) كافية لتفريق بين ما هو سينما وما هو لا سينما، إذ إن الشروط يمكن أن تنطبق - فى رأيه - على أشياء ما قبل سينمائية من كتب تقليب الصفحات التى يتم صنعها على نطاق جماهيرى، أو على سلسلة من الصور الفوتوغرافية التى بثت فيها الحركة من خلال آلة الزيوتروب. كما أن هذه الشروط تترك بابًا مفتوحًا إذا ما كانت هناك أشياء محددة تفى بالشروط الخمسة، على سبيل المثال «الفيلم» معتم السواد مصنوع من شريط تعرض أقل من اللازم للضوء، إذا ما كان هذا سينمائيًا. وتلك المشكلات فى التصنيف مستوطنة فى التعريف، فلأن السينما تصنيف متعدد الأشكال من الأعمال الفنية، فإنه لا يمكن تعريفه طبقًا لحدود مسبقة مغلقة تنتظر الاكتشاف ووضعها فى مفاهيم. ومن ثم فإن التعريف بهدف تحديد الماهية غير متاح، وهو ما يعنى أن القرارات بشأن تصنيف الحالات الصعبة يجب أن يبحث عن العون من الخارج. إن كارول يقترح تكتيكًا وهو يناقش تعريفات «الفن» (٢٠٠١)، فهو يقترح وضع التاريخ والسياق فى الاعتبار. ومن ثم، «إذا كان جزءًا من مناقشة منطقية سينمائية متنامية» (١٩٩٨، ص ٣٢٩)، فإننا نستطيع أن نضم أعمالاً استخدمت أقل التقنيات والشروط، والتى تضمن مكانها من خلال كونها وثيقة الصلة فى مشاركتها للممارسات، والاهتمامات، التى تولد أكثر حالات السينما وضوحًا.

- طبيعة السينما

يتصور القائلون باللاماهية هوية السينما باعتبارها قابلة للتحول مادامت تقنياتها وممارساتها ومواضعاتها المكونة لها متغيرة. وفى مقارنتها مع الذهب، من الصعب الاعتقاد بأن السينما لها جوهر حقيقى أو ماهية حقيقية. والتعريفات القائلة بالماهية تبدو ساذجة وغير ليبرالية لأنها تعامل مجموعة مختارة من الصفات التاريخية المشروطة بظروف معينة – مثل الخماسية التى تحدد التعريف فى بداية هذا الفصل – أو مجموعة من الوظائف الطارئة، والقيم، مثل أحد أنواع الواقعية، باعتبارها ماهية حقيقية. وربما كانت السينما فى النهاية إسقاطًا لمفاهيمنا عن «السينما». إن بازان يقول متأملاً: «السينما لم يتم اختراعها بعد» (١٩٦٧، ص ٢١)، مشيرًا إلى نظرية الأفكار أو المثل عند أفلاطون، ويضيف أن «أسطورة السينما الشاملة» لاتزال تنتظر تحقيقها. وبشكل أكثر عملية، فإن مضمون «السينما» يتوقف علينا، وما هو مهم بالنسبة للسينما يتوقف علينا أيضًا.

وقد يسلم المرء بالأبعاد التاريخية والمفهومية الثابتة للسينما، ويظل مع ذلك يستخدم مصطلح «السينما» لكى يختار العناصر التى قد تكون لها ماهية حقيقية، وهى الأعمال الفنية ذاتها. وبعض الفلاسفة يضعون الأعمال الفنية فى مرتبة معرفية أدنى، ومنطقهم أنه حتى لو كانت تلك الأعمال موجودة، فإنها ليست لها ماهيات، لأن العمل الفنى نوع من كينونة الشىء، وهو بحكم الظروف ينبع من مواقفنا وأفعالنا، وليس من الطبيعة. ويجد النقاد أن تلك الحجة منحازة، لأننا جميعًا جزء من الطبيعة (بيكر ٢٠٠٤، إيلدر ١٩٩٥)، مثلما أن كل جزء فيزيقى، كل جزىء، وكل عملية، تشكل العمل الفنى. وعلاوة على ذلك، هناك مناهج لتصنيف الأعمال الفنية بدون الرجوع إلى وظائفها وتاريخها ومعانيها المتعلقة بالإنسان.

وإحدى الطرق لتصنيف الأعمال الفنية هى بالرجوع إلى صفاتها الفيزيقية الباطنة فيها. ومثل النوع الطبيعى، فإن نوع العمل الفنى يمكن تعريفه من خلال مجموعة من الأشياء، كل شىء منها له سمات باطنة متشابهة. والأعمال الفنية تتضمن قصدًا، لذلك

فإن أسباب طبيعة العمل الفنى، ومجموعة الصفات المحددة، وتكاثر أعمال فنية مشابهة، كل ذلك يختلف عن حالات الذهب أو النمور. ولسنا فى حاجة إلى أن نفترض أو نعرف هذه المقاصد لكى نجمع معًا أعضاء من نوع فنى.

وقد تكون مجموعة السمات المحددة للسينما كامنة فى مجال الضوء أو العرض البصرى (بونيش ٢٠٠٦، ٢٠٠٧)، وهذا العرض الضوئى الذى يعتمد على الخداع البصرى Strobo luminescent display (SLD) هو مجال له حدود، متجاور مكانيًا، للعديد من نقاط الضوء (pixels)، بالإضافة إلى أية مساحات غير مضيئة أو مسافات تفصل بينها. ولهذه الخلايا الضوئية (pixels) قوة، وسطوع، ولون. ومن خلال تعاقب (SLD) فإنه يخلق نوعًا من الديناميكية أو الحركة، أى أن لها خاصية خداع البصر (Stroboscopy) (انظر المصطلحات فى آخر الكتاب - المترجم)، والذى يتألف من الإعادة المستمرة وذات التردد العالى لتوزيع الضوء على سطح عاكس أو باعث للضوء (السطح العاكس مثل شاشة السينما، والسطح الباعث للضوء مثل شاشة التليفزيون أو الكمبيوتر - المترجم). وخلال هذه الدورة من تغير المادة، التى تحدث عادة ستين مرة كل ثانية، تتجدد الخلايا الضوئية، أى أنها تتنوع فى قوتها وسطوعها ولونها. ويمكن تعريف السينما من خلال أى مجال (SLD)، أيًا كان مصدره، وخصائصه الهندسية، ووظيفته. وعادة ما يكون (SLD) وسيلة لتحقيق أو تقديم أفعال تعبيرية وتواصلية، بما فى ذلك الأعمال الفنية. وفى معظم الأحوال العادية، فإن العرض النشط للضوء يتم من خلال نموذج معين، باستخدام مصطلح كارول، ولهذا النموذج بناء معين أو مضمون، فى محاولة لخدمة أغراض التعبير بالتلازم مع (SLD). لكن من منظور طبيعى، فإن الماهية السينمائية تكون أكثر تحديدًا عندما نضع فى اعتبارنا (SLD) وحده، وليس (SLD) مع تاريخ نفسى أو نموذج. (ملاحظة للمترجم: يستخدم الكاتب هنا لغة مغرقة فى الخصوصية، وما يفهم منه أن السينما هى العرض الضوئى على شاشة عاكسة أو باعثة، لكن ذلك يجعل تصفح الإنترنت مثلاً على شاشة كمبيوتر نوعًا من السينما).

وربما كانت السينما مشروطة فقط بالعمل الفنى. ومن الممكن تصور أن (SLD) قد يظهر إلى الوجود بطريقة لامنطقية ومستقلة عن العقل، باعتبارها حدثًا كونيًا بلا عقل. وعلى العكس، فإن مفاهيم مثل الفن، والأدب، والموسيقى، والفيلم قد لا تؤسس على مجموعة من

الصفات الباطنة التى يمكن ملاحظتها فى أفراد هذه الفنون. والعمل الفنى (ألفا)، والذى يلائم مفهوم الفيلم (أو الفن... إلخ)، يعتمد على شبكة من الأحداث النفسية التاريخية المعقدة والعلاقات بين (ألفا) والأفكار والأفعال ذات العلاقة. إن الحقائق النفسية التاريخية - الحقائق حول لماذا ومن قام بها - هى (جزئيًا) تشكل كون (ألفا) فيلمًا (أو فنًا أو أدبًا... إلخ). ومفهوم «السينما» لا يحتاج إلى الرجوع إلى عامل قام بها. ومن المؤكد أننا نستخدم ما يمكن أن يرقى إلى أن يكون مبدأ إنسانيًا عندما نعرف (SLD). وقد يكون من المسلم به أنه قد يكون موجودًا على المستوى الكونى حالات كبيرة أو دقيقة من (SLD)، لكن ما يهمنا فيها هى تلك التى تؤثر فينا. والمبدأ الإنسانى لا يحول (SLD) إلى شىء ذاتى أو يفتقد الخصائص التى تعتمد علينا، وعلى وعينا، وعلى استجابتنا له. إنه شىء مستقل عن العقل، وله سماته المعقدة الخاصة به. وإحدى هذه السمات هى قوته فى أو نزوعه إلى الظهور أمام من يدركه مثلنا، باعتباره (جزءًا من) مجال خداع بصرى محدود، يتجاور فيه الزمان والمكان.

إن البحث عن ماهية - أى الاعتقاد بأن هناك سمات معينة لا غنى عنها لوجود شىء ما - هو أمر مثير للخوف فلسفيًا. ومن الصعب التأكيد على أن للأشياء ماهيات تُنسب إليها، أو توضيح أن معرفتنا الظاهرة للأشياء الحقيقية ليست فى نهاية الأمر إلا إسقاطًا لقدراتنا ومواضعاتنا فى تعيين وتعريف وتصنيف الأشياء. وهذا الجدال حول الإطار ليس وحده الذى يثير مشكلات أمام مفهوم (SLD) باعتباره ماهية السينما الحقيقية. والأمر الخاص بالوصف المتنامى لهذه المجموعة من الصفات، مايزال - لكى يثبت صدقه - ينتظر إثباتًا عمليًا تجريبيًا. كما أن السؤال حول ما هى العناصر التى توضع تحت مصطلح «سينما» وتكون (SLD)، هو سؤال تجريبى حى. وهناك سؤال آخر هو: لماذا يجب أن نقبل (SLD) باعتباره قيد على ما نعنيه بكلمة «سينما»؟ إن الحديث عن السينما فى معظمه يدور حول الأعمال، والقواعد، والمؤسسات، والممارسات، والتقاليد، والثورات، والتجسيدات، والخبرات. ومفهوم «السينما» الطبيعى والاختزالى يتجاهل السينما كظاهرة إنسانية.

إن التعريف النووى لـ «السينما» لا يختزل السينما كما نعرفها إلى ماهية مفترضة أو جوهر مفترض. والجوهر الضوئى الذى يعتمد على خداع البصر هو مفهوم من بين مفاهيم عديدة تحاول أن تضع حدودًا لتعريف وتخصيص وحدة أساسية «واحدة» من التحليل عند

الدراسة الإنسانية لمجموعة من الأعمال، والقواعد، والمؤسسات... إلخ. ومع ذلك فإن هذا التقييد متسامح، فهو يتحاشى تحديد جوهر الوسيط الفنى، ويفصل ما بين كون الشىء سينمائيًا وبين أية تقنية محددة، وسلسلة سببية، و«محادثة» معرفية واعية. لكن التعريف الطبيعى يحتوى على مصادر لحالات صعبة، وبالتالى فإنه يُخرج من التعريف كتب تقليب الصفحات بسرعة، وآلات الزيوتروب، والعروض السينمائية غير الضوئية. كما يوضح أيضًا ما هو خاص جدًا بالنسبة للأعمال الفنية السينمائية. إنها ديناميكية. والحركة – أو التغير إن شئت – عميقة فى طبيعتها. والحركة السينمائية هى الأكثر ظهورًا فى إعادة توزيع الضوء حتى إن الأشياء المعروضة تبدو كأنها تغير مكانها. والضوء الذى يعتمد على الخداع البصرى – وليس الوسائل غير المحددة – هو الذى يؤسس لتلك الإمكانية التقنية التى يمكن أن تقدم تعريفًا للسينما.

* * *

انظر أيضًا «الوسيط الفنى» (الفصل ١٦)، «الأنطولوجيا» (الفصل ٢٠)، «السينما فنًا» (الفصل ١١)، «الواقعية» (الفصل ٢٢)، «السيميوطيقا والسيميولوجيا» (الفصل ٤٢)، «رودولف آرنهايم» (الفصل ٢٧)، «إدجار موران» (الفصل ٣٨).

المراجع

Arnheim, R. (1957) *Film as Art*, Berkeley: University of California Press.

Baker, L. R. (2004) "The Ontology of Artifacts," *Philosophical Explorations* 7: 99–112.

Bazin, A. (1967) *What Is Cinema?*, trans. H. Gray, Berkeley: University of California Press.

Carroll, N. (1988a) *Philosophical Problems of Classical Film Theory*, Princeton, NJ: Princeton University Press.

—— (1988b) *Mystifying Movies: Fads and Fallacies in Contemporary Film Theory*, New York: Columbia University Press.

—— (1996) "Defining the Moving Image," in N. Carroll (ed.) *Theorizing the Moving Image*, Cambridge and New York: Cambridge University Press, 49–74.

—— (1998) "The Essence of Cinema?," *Philosophical Studies* 89: 323–30.

—— (2001) "Identifying Art," in N. Carroll, *Beyond Aesthetics: Philosophical Essays*, Cambridge and New York: Cambridge University Press, 75–100.

Currie, G. (1993) "The Long Goodbye: The Imaginary Language of Film," *British Journal of Aesthetics* 33: 207–19.

—— (1995) *Image and Mind: Film, Philosophy, and Cognitive Science*, Cambridge: Cambridge University Press.

—— (1998) "Reply to My Critics," *Philosophical Studies* 89: 355–66.

Delluc, L. (1920) *Photogénie*, Paris: De Brunhoff.

Elder, C. L. (1995) "A Different Kind of Natural Kind," *Australasian Journal of Philosophy* 73: 516–31.

—— (2005) *Real Natures and Familiar Objects*, Cambridge, MA: MIT Press.

Epstein, J. (2004) "On Certain Characteristics of *Photogénie*," in P. Simpson, A. Utterson, and K. J.

Shepherdson (eds.) *Film Theory: Critical Concepts in Media and Cultural Studies*, vol. 1, London and New York: Routledge. 52–6.

Gaut, B. (2002) "Cinematic Art," *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 60: 299–312.

Harman, G. (1999) "Semiotics and the Cinema: Metz and Wollen," in L. Braudy and M. Cohen (eds.) *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*, 5th ed., New York: Oxford University Press, 90–8.

IAU (International Astronomical Union) (2007) *Information Bulletin* 99. Available at http://www.iau.org/fileadmin/content/lbs/ib99.pdf (accessed 11 May 2007).

Locke, J. (1979) *An Essay Concerning Human Understanding*, ed. P. H. Nidditch, Oxford: Clarendon; and New York: Oxford University Press.

Metz, C. (1982) *The Imaginary Signifier: Psychoanalysis and the Cinema*, trans. C. Britton, A. Williams, B. Brewster, and A. Guzzetti, Bloomington: Indiana University Press.
Morin, E. (2005) *The Cinema, or the Imaginary Man*, trans. L. Mortimer, Minneapolis: University of Minnesota Press.
Nowell-Smith, G. (1976) "Moving on from Metz," *Jump Cut: A Review of Contemporary Media* 12–13: 39–41.
Ponech, T. (2006) "The Substance of Cinema," *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 64: 187–98.
—— (2007) "Cinema Again: A Reply to Walley," *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 65(4): 412–16.
Scruton, R. (2002) "Photography and Representation," in A. Neill and A. Ridley (eds.) *Arguing about Art: Contemporary Philosophical Debates*, 2nd ed., London and New York: Routledge, 195–214.
Sparshott, F. E. (1979) "Basic Film Aesthetics," in G. Mast and M. Cohen (eds.) *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*, 2nd ed., New York: Oxford University Press, 321–44.
Wollen, P. (1969) *Signs and Meaning in the Cinema*, London: Martin Secker and Warburg.

(٦)

رسـم الصـورة

روبرت هوبكنز

رسم الصورة، أو استخدامها، نوع من التجسيد بعرض الصور، فى العادة الصور «الثابتة». والصورة تعرض ما تصوره. وهناك أنواع عديدة من التجسيد، فبالإضافة إلى استخدام الصورة، قد نستخدم الكلمات أيضًا، والأداء المسرحى، وإيماءات اليد، وإشارات المرور. وكل من هذه الأنواع يقوم بالتجسيد بصورة مختلفة عن الأخرى. واستخدام الصور هو طريقة التجسيد التى تميز الصور عن غيرها من طرق التجسيد الأخرى. وهذا لا يعنى أن كل الصور ترسم صورة، فبعض الصور التجريدية الخالصة لا تمثل أو تجسد أى شىء على الإطلاق. كما أن هذا لا يعنى أيضًا أن الصورة ترسم صورة لكل ما تمثله، فقد تكون هناك لوحة تشكيلية تصور امرأة ترمز إلى معاناة روسيا، وبذلك فإن الصورة بطريقة ما تمثل معاناة روسيا، لكنها لا تصور هذه المعاناة (أى لا ترسمها بالصورة - المترجم). ومع ذلك فإن كل صورة تمثل شيئًا هى على الأقل تصور ما تمثله.

ونحن نصف أفلام السينما بأنها «صور متحركة»، وهى كذلك بالفعل. والأفلام تقوم بالتجسيد، وتتضمن صورًا. وبذلك فعلى الأرجح أنها تجسد عن طريق الصورة، أى أنها ترسم بالصورة ما تدور حوله على الأقل. لكن ما الرسم بالصورة؟ هل يمكن أن نعطى تفسيرًا يسمح بوجود مكان للفكرة التى تصورها السينما؟ هل يمكننا أن نشير إلى ما هو خاص فى رسم الصورة فى السينما، بالمقارنة مع الصور الثابتة؟ هل يمكن تطبيق تفسير واحد بالتساوى على كل السينما، السينما الروائية التقليدية، والسينما التسجيلية، وسينما

التحريك بالأسلوب القديم، والصور المخلقة كمبيوتريًا (CGI)، أم أن الطرق المتباينة التى تصنع بها الأفلام تعوق ذلك؟ وأخيرًا، ما قدر تصوير ما يجسده الفيلم؟

- الصور المتحركة الثابتة

قم بتثبيت فيلم عند أية لحظة، وسوف تحصل على صورة لما يمثله هذا المشهد، ومن الحق القول إنه إذا كان المشهد يتضمن حركة كبيرة فإن الصورة قد تكون مهزوزة مشوشة. ومن الحق أيضًا أن كل الأشياء التى يمثلها المشهد قد لا تظهر جميعًا فى الصورة، فقد تشير يد إلى شىء ما، ولا نعرف من الصورة هذا الشىء. ولكن إذا كنا نحصل على الصور بتثبيت شريط السينما، وإذا كانت هذه الصور تمثل الكثير من المشهد المتحرك، فإن هذا يوحى بقوة بأن الأفلام ذاتها صور، أى أنها تصور على الأقل بعضًا مما تمثله. ولكن قبل أن نتأكد من ذلك، فإننا فى حاجة إلى أن نقول شيئًا حول الفارق الواضح بين الصور العادية والسينما، فالأولى «ثابتة» والثانية «تتحرك». هل يمكننا أن نعطى تفسيرًا لهذا الفارق يسمح لكل منهما أن يجسد باستخدام الصورة؟

إننا قد نعتقد أن ما يميز الصور المتحركة عن الصور الثابتة هو المضمون: فالصور المتحركة تمثل الزمن. لكن هذا قد يكون خطأ. إن لوحة تشكيلية عن الإعدام يمكن أن تعرض اللحظة قبل سقوط المقصلة، ورسم توضيحى لخطوات الخروج من الطائرة عند حدوث خطر قد يوضح عملية إخلاء الطائرة. ولأن اللحظات نقاط فى الزمن، ولأن العمليات تستغرق فترات من الزمن، فإن هاتين الصورتين تمثلان الزمن، ومع ذلك فإنهما لا تعتبران متحركتين. وهناك اقتراح ثانٍ: فإذا كانت الصور المتحركة ذاتها تمتد عبر الزمن، فإن الصور الثابتة لا تفعل ذلك، وفى الصور الثابتة وحدها يتم تقديم كل أجزاء الصورة فى الوقت نفسه، أما فى الصور المتحركة فإن من المنطقى أن نتحدث عن أن للصورة بداية ووسطًا ونهاية. ومع ذلك فإن هذا الاقتراح أيضًا لا يخلو من النقص. فمعظم الصور لا تتغير بشكل واضح عبر الزمن. لكن تأمل صورة تقوم بذلك: لافتة نيون تضىء جزءًا بعد الآخر لكى تكشف عن راعى بقر يركب جوادًا. إن هناك منطقًا قويًا فى أن هذه الصورة «ليست» موجودة كلها فى بداية العملية، ونستطيع أن نتحدث منطقيًا عن ظهورها فى بداية

ووسط ونهاية. ومع ذلك فإن كل ما لدينا هو صورة ثابتة، تتكشف جزءًا بعد آخر. ومن الحق أن عملية الكشف عن الصورة تتضمن بداية ووسطًا ونهاية، بينما الصورة ذاتها لا تتضمن ذلك، لكننا نستطيع أن نسوق هذا الاعتراض أيضًا في حالة السينما. ومن الحق أيضًا أن الطريقة الطبيعية لأخذ هذا المثال تتضمن كل الصورة التي تتجسد جميعًا في نهاية العملية وليس قبلها، ولكن يمكن أن نتخيل هذا المثال وقد تم تغييره بحيث تنطفئ الأجزاء الأولى في الوقت الذي تضيء فيه الأجزاء الأخيرة.

وبدلاً من التوقف عند المضمون الزمني، أو الامتداد عبر الزمن، فإن التمييز بين الصور الثابتة والصور المتحركة هو مسألة «العلاقة بين» خصائص التمثيل (أو التجسيد) ومضمونه. إن أي تجسيد سوف تكون له خصائص تحدد ما يمثله. وفي حالة الصور فإن هذه الخصائص تتضمن توزيع ألوان الزيت على قماش اللوحة، أو توزيع الضوء الساقط على الشاشة. وهذه الخصائص يمكن أن تتغير عبر الزمن، أو قد تبقى ثابتة. يمكن لألوان الزيت أن تصبح باهتة، وقد لا تصبح كذلك. ونمط توزيع الأضواء الساقطة على الشاشة قد يتغير، وقد لا يتغير (فكر مثلاً في لقطة عامة من مشهد غير متغير). والفرق بين الصور الثابتة والصور المتحركة هو أن في الأخيرة وحدها أن التطور (الثبات أو التغير) في خصائص التجسيد هو الذي يحدد تطور (ثبات أو تغير) الخصائص التي يتم تجسيدها. والطريقة التي تتطور بها صورة عبر الزمن هي التي تحدد كيف أن الأشياء يتم تجسيدها على أنها تتطور.

لذلك فإن لافتة النيون لا تعتبر صورة متحركة، لأنه برغم تغيرها عبر الزمن، فإن ذلك لا يعني أن راعي البقر يتغير. على النقيض، فحتى في فيلم استثنائي ثابت (لا تتغير فيه الصورة - المترجم)، مثل فيلم وارهول عن جون جورنو نائمًا، يعتبر متحركًا لأنه حتى إذا لم يكن هناك على الشاشة ما يتحرك على مدى عشر دقائق، فإنه ليس هناك شيء في المشهد الذي يتم تجسيده يتحرك أيضًا طوال العشر دقائق. إن هذا لا يعني القول بأن لافتة النيون لا يمكن اعتبارها صورة متحركة، فنحن نستطيع بسهولة تحوير المثال حتى يمكن اعتبار اللافتة كذلك. فإذا كانت هناك لافتتان موضوعتان في مكانين مختلفين، تمثلان حبل راعي البقر، تضيء إحداهما في الوقت الذي تنطفئ فيه الأخرى، فإن النتيجة سوف

تكون صورة متحركة للحبل وهو يرتفع وينخفض. كما أننا أيضًا لا نستطيع القول بأن الصور المتحركة تتضمن دائمًا علاقة مباشرة بين التجسيد والمضمون على النحو الذى نجده عند وارهول. فالفلاش باك، والفلاش فورورد، والوسائل التى تشبههما، توضح أن زمن الصورة وزمن العالم داخل الفيلم لهما علاقة غير مباشرة. وفى هذه الحالات، فإن الطريقة التى تتطور بها الصور لاتزال تحدد كيف يتطور العالم الذى تجسده الصورة ولكن ليس بطريقة مباشرة تمامًا.

وإذا كان هذا الفرق بين الصور المتحركة والصور الثابتة، فإننا نستطيع أن نوافق على أن كلاً منهما تجسد بالصورة، ليتحول الفرق إلى شىء بنائى تمامًا: أى إلى الطريقة التى توجد بها علاقة بين خصائص ما يتم تجسيده. لماذا لا يجب أن يقدم التجسيد بالصورة الطريقة التى يملأ بها هذا البناء؟

لذلك فإن السينما عادة تجسد بالصور. لكن هل يجب عليها ذلك؟ هل يمكن أن تكون هناك تجسيدات سينمائية تفشل فى أن تمثل وتجسد بالطريقة التى لاتزال بها الصور تقوم بذلك؟ هناك مصدران محتملان لسينما غير تصويرية. المصدر الأول هو السينما التى لا تمثل على الإطلاق. ففى مشهد شهير بالقرب من نهاية فيلم «٢٠٠١: أوديسًا الفضاء» (١٩٨٦)، فإن الشاشة تمتلئ لدقائق طويلة بأنماط مبهرة غامضة من الأضواء الملونة، مصحوبة بشريط صوت من الضجيج الخالص. ولعل هذه الأنماط تصور المشاهد الغريبة التى يشهدها ملاح الفضاء الباقى على قيد الحياة فى رحلته الأخيرة. وحتى فى هذه الحالة، فإنه يمكن استخدامها بطريقة أخرى، لخلق نوع من السيمفونية الضوئية. ولقد قام بعض صناع الأفلام باستكشاف مثل هذا التجريد المتطرف. أما المصدر الثانى للسينما التى تُجسد بدون الصور، فهو مثل فيلم ديريك جارمان «أزرق» (١٩٩٣)، فطوال عرضه تكون الشاشة زرقاء مشعة. وبرغم أن جارمان ربما قصد إلى أن يعكس فى هذه الصورة المتغيرة إلى تجربته الخاصة عندما فقد بصره، فإنه ليس من الواضح أن الفيلم «يصور» العالم كما يعيشه شخص أصبح أعمى.

وبرغم هذه الأمثلة، فإن من الواضح أن معظم الأفلام تجسد بالصور. وحالات مثل فيلم «أزرق» تثير السؤال حول أين تتوقف السينما لتبدأ أشكال أخرى من التجسيد،

مثل «راديو ثياتر». والسينما التجريدية الخالصة - إن كان لها وجود - تقع خارج عالم التجسيد كليةً. وحيث تقوم السينما بالتجسيد، وتجسد بطرق سينمائية واضحة، فإنها تفعل ذلك دائمًا على الأقل فى جانب منها من خلال تجسيد الأشياء بالصور. وإذا كنا نتساءل إذا ما كان عمل بلا صور يمكن أن يعتبر سينما، فإنه ليس لدينا شك حول عمل مؤلف كله من الصور، وكانت الأفلام المبكرة كلها كذلك.

- ما الرسم بالصورة؟

برغم أن الجدل حول طبيعة الرسم بالصور كان مقتصرًا تقريبًا على مناقشة الصور الثابتة، فإنه لايزال دائرًا، وهناك العديد من التفسيرات حوله (للمزيد انظر هوبكنز ١٩٩٨، الفصلان ١،٢).

ويقول البعض (جودمان ١٩٦٩، وكذلك كولفيسكى ٢٠٠٦) بأن التجسيد بالصورة رمزى. وكما أن معنى كلمة «الرسم بالصورة» متعلق بالمواضعات والتقاليد، فإن ما تصوره الصورة متعلق بالمواضعات أيضًا. وبالتالى، يمكن أن تكون هناك نظم مختلفة للتجسيد بالصورة، تمامًا كما أن هناك لغات مختلفة. والفرق الواضح بين النظم التى يمكن اعتبارها تصويرية، وتلك التى تعتبر لغوية، يتلخص فى الخصائص الشكلية لكل من هذه النظم. ومهمتنا باعتبارنا منظرين للتجسيد بالصور هو تعريف وتحديد هذه الاختلافات الشكلية. وتلك الرؤية تعجب هؤلاء الذين يأخذون بجدية فكرة لغة السينما. وهؤلاء المفكرون لا يحتاجون إلى العثور على اللغة فى قدرة السينما على التجسيد بالصور. ولعل السينما تقوم بالتجسيد بالعديد من الطرق، وربما الطرق غير التصويرية هى التى تشبه اللغة (ميتز ١٩٨٥). ولكن لأن التجسيد بالصور مركز أساسى فى السينما، إذا كانت تقليدية، فإن كل السينما تحمل تشابهًا مهمًا مع اللغة (إيكو ١٩٨٥).

والتحدى الرئيسى لتلك الرؤية الرمزية هى تفسير المعنى الذى تكون به السينما «بصرية»، هى والأنواع الأخرى بالتجسيد بالصور. وهذا لا يمكن أن يؤدى إلى حقيقة أننا نفهم الصور بأن ننظر إليها: وذلك ينطبق أيضًا على اللغة المكتوبة. كما أنها لا تكمن فى السمات الشكلية التى يفترض أنها تميز بين الرموز التصويرية والرموز من أنواع أخرى.

ويبدو أن هناك توازيًا مهمًا بين الطرق التى تتجسد بها الأشياء فى الصور، والطرق التى تتجسد بها فى الرؤية. وليس الأمر يتعلق فقط بأن فرع الخصائص ذاتها يمكن تجسيده فى كل من الصور والرؤية، لكن المكان يتم تقديمه فى الصور بطريقة شديدة التشابه مع الرؤية (هوبكنز ١٩٩٨، ٢٠٠٤). ومع ذلك فإنه لا يوجد شيء تقليدى أو يقوم على المواضعات (أو شبيه باللغة) فى الطريقة التى تقدم الرؤية بها العالم. سوف ينكر البعض ذلك، بدعوى أن الثقافة التى تربى فيها المرء تحدد طبيعة خبرته البصرية. لكن حتى لو كان ذلك صحيحًا، فإنه ليس كافيًا لكى يجعل الرؤية تقوم على المواضعات. ولكى تقوم ممارسة ما على المواضعات، يجب أن تكون (١) واحدة من حلين أو أكثر لمشكلة ما، وكل الحلول تكون متاحة فى مجتمع ما، و(٢) يتبناها كل فرد من هذا المجتمع لأن الآخرين يتبنونها (لويس ١٩٦٩). وحتى إذا كانت النقطة (١) تنطبق على طريقة محددة لرؤية العالم، فإن النقطة (٢) ليست كذلك. لذلك فإن التجسيد بالصور يحمل تشابهًا كبيرًا مع الرؤية، والرؤية لا تقوم على المواضعات. وهذا يوحى بقوة بأن التجسيد بالصور لا يقوم على المواضعات، على الأقل فى جوهر هذا التجسيد.

إذن ما العلاقة بين التجسيد بالصور، والرؤية التى تدعم هذا التوازى؟ إحدى الإجابات (شاير ١٩٨٦، لوبيز ١٩٩٦) تتوجه إلى العملية الإدراكية التى تتسبب الصور فيها. فالآليات العصبية النفسية المتضمنة فى التعريف بصريًا على كلب، هى ذاتها المتضمنة فى استيعاب صورة كلب. ولأن هذا التوازى لا يحدث بالنسبة للكلمة المكتوبة «كلب»، أو لوصف كلب، فإن الصور بصرية بينما الكلمات ليست كذلك. وفهم الصور يتطلب أن نستخدم ذات الآليات المسئولة عن التعرف المباشر على الأشياء التى تمثلها الصور.

إن تلك ليست القصة كلها. فنحن – فيما عدا الظروف غير العادية تمامًا – لا نخطئ بين صور الكلاب والكلاب ذاتها. لذلك فلابد أن هناك قدرًا أكبر من الموافقة من جانبنا حين نرى صور كلب، ونفهم أنها تصور فقط دون أن تتضمن الآليات التى تحدث عندما نتعرف على كلب (حقيقى). وسوف يقول علماء الإدراك أن الصور لا تتضمن فقط قدرتنا على التعرف على الأشياء مثل الكلاب، لكنها تتضمن أيضًا قدرتنا على التعرف على الأسطح المسطحة (ذات البعدين – المترجم). وهكذا فإن نظامنا الإدراكى يعطى نتائج متصارعة

حول ما هو موجود أمامنا - هذا كلب، وسطح مسطح. ويتم التغلب على هذا الصراع بالحكم بأن ما نراه ليس كلبًا، بل صورة كلب.

ومع ذلك كيف يبرز هذا التوفيق فى التجربة الواعية؟ إن الأمر ليس أننا نرى شيئًا متناقضًا، شيئًا يبدو ككلب وسطح مسطح فى وقت واحد، ثم نكوّن الاعتقاد بأن تلك ليست إلا صورة. إن صور الكلب لا تبدو متناقضة أكثر من أى طرق تجسيد أخرى، مثل وصف الكلب. ومن الحق أنه فى الحالة الأولى هناك بمعنى ما وجهان لما نراه أمامنا. ومن الحق أيضًا أن هذا يختلف عندما نقرأ وصفًا لكلب. ففى حالة الصورة، نحن «نرى» الكلب، إنه موجود فى تجربتنا، بطريقة تختلف عنه فى حالة الكلمات. ولكن برغم أن تجربتنا مع الصور تتضمن هذين الوجهين، فإنها تدمجهما معًا بطريقة متجانسة. كيف تفعل ذلك؟ ماذا تشبه تجربتنا مع الصور؟ إذا كان لنا أن نجيب، فقد نأمل فى تقديم تعريف للتجسيد بالصورة على أنه تمثيل يؤدى إلى هذه التجربة. وسوف لن نحتاج عندئذ للادعاءات حول عملية الإدراك التى تشكل نظرية التعرف.

وبرغم أن مفكرين عديدين يتفقون على أن التجربة هى التى تملك مفتاح التجسيد بالصورة، فإنهم يختلفون على كيفية وصف هذه التجربة. وبالسير على خطى ريتشارد فولهايم (١٩٨٧)، فسوف نطلق على هذه التجربة «الرؤية فى داخل الأشياء». إننا نرى الأشياء فى سطوح متباينة، وبسبب هذه السطوح يتم «رسم» الأشياء. وبصرف النظر عن عدم الاتفاق، فإن هناك ادعاءين يجب على الذين يدعمون نظرية التجربة قبولهما.

أولاً، إن الرؤية فى داخل الأشياء لا يمكن لها وحدها أن تعرف التجسيد بالصورة. إننا نرى الأشياء فى سطوح لا ترسم على الإطلاق، مثل السحب أو ألسنة اللهب. ونحن أحيانًا نرى فى الصور أشياءً لا ترسمها هذه الصور، مثلما نرى وجه صديق فى بورتريه تم رسمه قبل ولادة هذا الصديق بزمن طويل. وفى أفضل الأحوال فإن التجسيد بالصور هو الرؤية بالإضافة إلى شىء آخر، وهذا الشىء متفق عليه بشكل عام باعتباره أنه يكمن فى تاريخ هذا السطح. فربما كان هناك من وضع علامات على السطح بقصد أن يصبح هذا الشخص أو الشىء مرئيًا على السطح. أو ربما كان السطح نتيجة آلية - مثل الكاميرا - مصممة لإنتاج السطوح لكى تعطى ما انطبع عليها. وإذا كان الأمر هذا أو ذاك، فقد تأسس

«معيار للتصحيح»، شيء يحدد ما «الصحيح» في أن نرى شيئًا واحدًا وليس شيئًا آخر على هذا السطح. ورسم الصورة هو الرؤية التي يحكمها معيار التصحيح ذاك. (فولهايم ١٩٨٧، الفصل ٢).

وثانيًا، الرؤية في داخل الأشياء، وإدراكها، هما شكل خاص من الرؤية. فإذا لم «نر» - بمعنى عادي تمامًا - العلامات أمامنا، فإننا لا نرى الأشياء فيها، ولكننا نهلوس ونهذي (نتخيل أشياء لا وجود لها - المترجم). وبالمثل فإن مجرد الرؤية لا تؤدي بالضرورة إلى رؤية هذه العلامات. إننا قد نرى هذه العلامات حتى باعتبارها مجرد لطخات على السطح، وهذا بالضبط هو «الفشل» في أن نرى شيئًا فيها. بينما الرؤية المدركة تتضمن رؤية العلامات، لذلك فإنها تتضمن شيئًا آخر، والسؤال ما هو هذا الشيء المضاف، وكيف يشترك مع رؤية العلامات لكي يشكل تجربة متسقة.

والإجابات عن هذه الأسئلة تعني وضع سمات الرؤية المدركة. وطريقة فولهايم في ذلك لا تضيف الكثير للطريقة التي قدمتها. فطبقًا له، حيث إن للصور التي نراها وجهين (إنها تشير إلى الشيء المصور، وهي سطح ذو بعدين - المترجم)، فإن هناك وجهين لتجربتنا مع الصور. الوجه الأول يقدم لنا سطحًا عليه علامات، والوجه الآخر هو تقديم شيء آخر، كلب مثلاً. ولكي نرى الكلب في العلامات يجب أن تكون لدينا خبرة بهذين الوجهين. ولقد كان هناك مفكرون آخرون لم يكتفوا بفكرة فولهايم، وكان لديهم ما يقولونه أكثر. فالبعض قال بأن الرؤية المدركة تتضمن تفسير الرؤية العادية بنوع خاص من التخيل (والتون ١٩٩٠). بينما قال آخرون إنها خبرة التماثل بين الأشياء، فعندما نرى كلبًا في العلامات، نرى العلامات باعتبارها تماثل كلبًا، لذلك فإن هناك خلافًا حول ذلك (بيكوك ١٩٨٧، باد ١٩٩٣، هوبكنز ١٩٩٨).

وأيًا من هذه التفسيرات المختلفة للتجسيد بالصورة في الصور الثابتة سوف ينتقل - بدون أي جهد - إلى السينما. فكل من يريد تعريف التجسيد بالصور في السينما يجب أن ينخرط في الجدال حول التجسيد بالصورة بشكل عام. دعنا لا نمضي أكثر من ذلك في أي الآراء أفضل من الأخرى. وسوف أقول ببساطة إن شكلاً ما للتفسير هو الدقيق

والصحيح. وذلك سوف يتيح أسهل الطرق - وربما الطريقة الوحيدة فى بعض الحالات - لكى نمضى إلى مسائل أخرى تتعلق بالتجسيد بالصورة فى السينما.

- رؤية السينما باعتبارها صورًا

من الأنواع المهمة للصور «خداع البصر: trompe l'oeil» حيث تعطى الصورة إيهامًا بالحياة، لدرجة أننا لا نستطيع أن نفرق بينها وبين الأشياء التى تصورها. إننا نفشل فى أن نرى هذه الصور كصور. وعادة ما يحدث ذلك تحت ظروف رؤية خاصة. إن سقفًا يمكن طلاؤه ليبدو كما لو أنه زخرفة بارزة، ولأن من الصعب الاقتراب من التفاصيل فإن ذلك يساعد على استمرار الإيهام. والعديد من الصور الواقعية تُرى فى ظروف تجعل من الصعب عليها خداع العين بهذه الطريقة. فنحن نرى تشققات الألوان الزيتية. وضربات الحبر، أو انعكاس الضوء على الورقة الفوتوغرافية. وهناك صور أخرى لا تملك هذا الإيهام تحت أى ظروف، مثل الأشخاص المصنوعين من عيدان الثقاب، والفن التشكيلى التكعيبى، والكاريكاتير. وداخل مجال الصور الثابتة يكون من النادر خداع العين، لكن ذلك يحدث أحيانًا. فبعض الصور تخلق هذا الإيهام، فالتجربة التى نعيشها أمام هذه الظروف (فى الظروف الصحيحه) تطابق ما نعيشه أمام الأشياء التى تصورها.

ماذا عن الصور السينمائية؟ إن البعض (مثل ألين - ١٩٩٥ - وهو مثال معقد معاصر) يقولون إن الصور السينمائية أيضًا تعطى الإيهام. وبالطبع فإن معظم مشاهدى السينما يعرفون أنهم لا يتعاملون مع ما هو أمامهم باعتباره حقيقيًا. إن المتفرج لا «يصدق» أنه يرى أحداثًا حقيقية، ومع ذلك فإنه يعيش تجربة إيهامية، فتجربته البصرية عند مشاهدة فيلم تطابق تجربته عندما يرى الأحداث الحقيقية التى يعرضها الفيلم. إن هناك إيهامًا فى التجربة هنا، وإن لم تكن تتضمن تصديق ما يُرى.

وبلاشك فإنه يمكن عرض الصور السينمائية فى ظروف يمكن أن تساعد هذه الصور على خداع العين. ولكن فى الظروف التى تُعرض فيها عادة لا توجد لدينا تجربة إيهامية بها. فعندما نجلس فى دار السينما، فإننا نعى تمامًا - بصريًا بالإضافة إلى مستوى الاعتقاد - بأن الذى أمامنا هو شاشة مضيئة. إن هذا فى جزء منه أمر يتعلق بالسياق: فنحن نرى

قاعة العرض المظلمة التى تحتوى على الشاشة لكنها فى جزء منها مسألة ظهور الصورة المعروضة ذاتها. ولأن الصور السينمائية تفتقد النسيج الواضح الموجود فى قماش اللوحة أو الورقة، وفى قلم الطباشير الملون أو ألوان الزيت، فإنها مؤلفة من الأضواء التى تتنوع فى حدتها على نحو أقل بكثير من انعكاس الضوء على الأشياء الحقيقية. وفى الأغلب فإن حجم الصور لا يطابق أحجام الأشياء فى الحياة الحقيقية. وأى تغير فى الأحجام – عندما تتحرك الكاميرا – لا يصاحبه – كما يحدث فى الواقع – أى إحساس بأننا تحركنا. وبهذه الطريقة وطرق أخرى، فإن الصور السينمائية تكشف بوضوح عن أننا نرى صورًا وليست أشياء. وإذا كانت الصور المتحركة تختلف عن الصور الثابتة فى هذا المجال، فإنه فقط اختلاف فى الدرجة. ونحن أمام الصور الثابتة نكون واعين بخصائص الصور الثابتة والصور المتحركة معًا، إننا نعى أين ذاك اللون، وما يقوم بتثبيته على قماش اللوحة فى شكل نقطة دقيقة من اللون (لوبيز ٢٠٠٥، الفصل ١). وربما كانت الصور السينمائية تختلف فى أننا نجد من الصعب أن نرى خصائص تثبيت المضمون، ونحن نعى هذه الخصائص بين الحين والآخر عندما نرى فيها المضمون الذى تقوم بتثبيته، ونرى ما هو أمامنا باعتباره صورة فقط بأن نرى الخصائص الأخرى، مثل شكل الشاشة وحجمها. أو ربما كنا نستطيع بعد كل شيء أن نرى خصائص تثبيت المضمون، لكن عددًا قليلاً من هذه الخصائص هو الذى يلعب دورًا أكبر قليلاً من اللون المعروض هنا. وأيًا كان الأمر فإننا نرى بلاشك الصور السينمائية باعتبارها صورًا.

– ماذا نرى فى السينما؟

نحن إذن نعايش الأفلام كصور، لكن ماذا بالضبط نرى فى هذه الصور؟ وبشكل أكثر دقة، هل نراه فى الفيلم يعتمد على الطريقة التى صنع بها؟

هناك وسائل عديدة تصنع بها الأفلام. إننا نستطيع فى السينما التسجيلية أن نصنع تسجيلاً فوتوغرافيًا للأحداث الحقيقية، ونستخدم الفيلم لإخبار الجمهور بشأنها. ويمكن فى التحريك التقليدى أن نصور صورًا مرسومة باليد. ويمكن أن نتحاشى التصوير الفوتوغرافى كلية، ونستخدم تقنيات الصور المخلقة كمبيوتريًا لنخلق الصور مباشرة.

(وحتى إذا كانت هذه التقنيات تبدأ بالفوتوغرافيا، فإن العديد من العناصر فى الصورة النهائية لم يكن موجودًا فى المشهد الأصلى). ولكن من الناحية التاريخية فإن الأغلب الأعم من الأفلام تم صنعها بطريقة أخرى، حيث المثلون، بمساعدة الديكورات والإكسسوارات وربما المؤثرات الخاصة الحية، يقومون بتجسيد الأحداث التى يريد الفيلم أن يحكيها. (يمكن أن نسمى هذه الأحداث «القصة المروية»). وهذه الأحداث المعقدة التى تشمل المثلين والديكورات والإكسسوارات والأشياء المشابهة يتم تصويرها فوتوغرافيًا (يمكن أن نسميها «القصة المسجلة سينمائيًا»). ولأن التسجيل الفوتوغرافى والتمثيل... إلخ، هما من أشكال التجسيد، فإن الفيلم – أو كل مشهد منه، يبدأ فى الحياة كتجسيد للتجسيد. والنوع الثانى من التجسيد هنا يحمل نقاط اتصال واضحة مع ذلك الموجود فى المسرح، لذلك سوف نسميه «التجسيد المسرحى». (إن هذا لا يعنى أنه ليست هناك اختلافات مهمة بين الاثنين). وسوف نسمى الأفلام المصنوعة بهذه الطريقة الأفلام «ذات المستويين».

ماذا نرى فى الأفلام ذات المستويين؟ إن معايشتنا تعكس صناعة الفيلم. إننا نرى الصورة أمامنا الأحداث المسجلة سينمائيًا، والتى تجسد القصة المروية. وعلى سبيل المثال فى فيلم «الباحثون»، نحن نرى جون وين يركب جوادًا، مجسدًا لجندى سلاح الفرسان إيثان إدواردز والذى يبحث عن ابنة شقيقته. إننا نرى الأفلام أحيانًا بهذه الطريقة ذات المستويات المتعددة، وهو ما يوضح قدرتنا على التركيز على جودة التمثيل. وإذا لم نر الممثل فى الصورة أمامنا، فإننا لن نشعر بقدر مساهمته، ولكن إذا لم نره وهو يجسد «فلانًا» الذى يفعل أشياء محددة، فإننا لن نفهم المقصود من مساهمته.

إننا نرى الأفلام عادة بهذه الطريقة ذات المستويات المتعددة، لكن هل نفعل ذلك دائمًا؟ البديل هو أن تجربتنا لا تدرك المستويات المختلفة للتجسيد، والمتضمنة فى صنع الفيلم. إن مستوى الأحداث المسجلة سينمائيًا يختفى، وكل ما نراه فى الفيلم هو القصة المروية. هل نحن فى الحقيقة نتعرض لهذا الشكل «المضغوط» من الرؤية؟ وربما كان ما نفعل يعتمد على ما نكون. إن الناقد السينمائى يقضى وقته متأملاً كيف استخدمت الكاميرا، وجودة التمثيل، ولعله مضطر إلى مشاهدة الأفلام بهذه الطريقة ذات المستويات المتعددة بسبب مهنته. والسؤال هو إذا ما كنا جميعًا نفعل شيئًا آخر. (ولاحظ أن السؤال يتعلق

بمعايشتنا الحقيقية للسينما وتجربتنا معها. ومن الواضح أن البعض قد يرى فى السينما ذات المستويين القصة المروية فقط. فكر فقط فى أن تعرض فيلمًا ذا مستويين على شخص تربى فى ثقافة حيث كل السينما مولدة كمبيوتريًا).

الآن، ليس الفيلم ذو المستويين وحده الذى يتسم بالإيهام، ولكن التجسيد المسرحى أيضًا. إن القصة المروية تتجسد من خلال الأحداث المسجلة سينمائيًا بطريقة إيهامية: هناك شخص يراقب الأحداث المسجلة سينمائيًا من وجهة نظر الكاميرا، وتجربته البصرية تطابق تجربته عند مشاهدته الأحداث فى القصة ذاتها. وربما كان الإيهام هو نوع من الطموح إلى تجاوز الواقع فى العديد من الأفلام. ولكن بعض الأفلام ترفض الإيهام على هذا المستوى، فهى تطمح على الأقل إلى أن تمنح عناية هائلة لدقة الديكورات والأزياء، والتمثيل المقنع، والتأكد من أن معدات الأستوديو - مثل نراع الميكروفون - لا تظهر فى الكادر الذى يتم تصويره.

إن التجسيدات الإيهامية - سواء كانت تصويرية أم مسرحية - عصية على أن تُرى كما هى، فعندما ننظر إليها، نبدو كما لو أننا نرى ما تمثله وتجسده. لذلك فإننا لا نبدو كأننا نرى تجسيدات لهذا الشىء. وعلاوة على ذلك، فإن هذه الحقيقة حول التجسيدات الإيهامية تمتد إلى «صورها». تأمل مرة أخرى «خداع البصر» للوحة تعطى إيهامًا بنحت بارز، وافترض أننا صنعنا صورة دقيقة لهذه الصورة الإيهامية، على سبيل المثال بتصويرها فوتوغرافيًا. ماذا سوف نرى؟ ليس هناك من سبب فى أن نفكر فى أن الصورة الفوتوغرافية إيهامية، لذلك فإن من المحتمل أن نراها باعتبارها صورة نرى فيها شيئًا آخر. لكن هل سوف نرى فى الصورة الفوتوغرافية صورة أخرى، فيها بدورها سوف نرى النحت البارز؟ ربما سوف يحدث ذلك إذا تعاملنا مع الصورة الفوتوغرافية ونحن نعلم ما تصوره. أو ربما تنضغط الرؤية بسهولة لنرى مجرد زخرفة فى الصورة الفوتوغرافية. حيث إن الصورة (١) تصور بدقة (٢)، وحيث إن الصورة (٢) هى تصوير إيهامى للشىء (و) حتى إننا نرى الشىء (و) عندما ننظر فى الصورة (٢)، لذلك فإننا نبدو كما لو كنا نرى صورة للشىء (و) عندما ننظر للصورة (١)، وليس أن نرى صورة لصورة الشىء (و). ويجب أن نتوقع الأمر ذاته فى حالة التصوير الدقيق لتجسيد «مسرحى» إيهامى. ولكن السينما ذات المستويين

هى كذلك (فى أغلب الأحوال). إنها مصنوعة من خلال خلق تسجيل فوتوغرافى للأحداث المسجلة سينمائيًا. وللصور الفوتوغرافية نزوع قوى إلى الدقة (الكاميرا لا تكذب). لكن ما هو مسجل فى السينما ذات البعدين (غالبًا) هو تجسيد مسرحى إيهامى. لذلك يجب أن نتوقع أن نرى فى السينما ذات البعدين القصة المروية فقط.

لاحظ شيئين. الأول، إننا لا نقول إننا «نستطيع» أن نرى الأفلام ذات البعدين بأية طريقة أخرى. إننا نستطيع، ونفعل ذلك غالبًا. وكل ما نحتاجه هو أن نستخدم معلوماتنا عن كيفية صنع مثل هذه الأفلام. إننا ننتبه إلى ما أمامنا باعتباره تجسيدًا فوتوغرافيًا لسلسة من الأحداث تقوم هى ذاتها بالتجسيد. وعلى سبيل المثال، فى اللحظة أمامنا حيث نرى ندم إيثان، فإننا نرى كيف استخدم جون وين عينيه للتعبير عن هذا الندم. ونستطيع أن ننتقل بسرعة بين المستويين (الشخصية فى الفيلم، والممثل كما يجسد الشخصية – المترجم)، وهو ما يتوقف على حيث نوجه انتباهنا.

والثـــانى، إننى لا أدعى أن الصور التى تؤلف السينما ذات البعدين إيهامية. إن الإيهام يكون عند مستوى القص المسرحى للقصة، وليس عند مستوى تصوير هذا القص. لذلك ليس هنا ما يعارض ما نقوله حول إنه ليست لدينا تجربة إيهامية فى السينما. بل يمكن القول بأن الإيهام فى السينما ذات البعدين ليس سمة على الإطلاق من سمات معايشتنا للسينما. فعندما نرى الصور السينمائية لا نرى كيف تصنع الأفلام، أى أننا لا نراها باعتبارها بالتصوير الفوتوغرافى لتمثيل وتجسيد مسرحيين للقصة المروية. لكن تجربتنا لا تسىء تفسير الحقائق وتجسيدها، ونحن لا نرى الصور كأنها مصنوعة بطريقة غير التى صنعت بها.

- وحدة التجسيد السينمائى

هناك مسألة أخيرة: إلى أى مدى يمكن أن نأمل فى أن نذكر قصة موحدة حول التجسيد فى السينما. (فى الحقيقة أن طرقًا أخرى أيضًا. انظر هوبكنز ٢٠٠٨).

قد تفشل وحدة التجسيد السينمائى بطريقتين. ففيلم ما يمكن أن يجسد بأكثر من طريقة، أو يمكن للأفلام المختلفة أن تجسد بطرق مختلفة. وحقيقة أن بعض الأفلام –

بعضها فقط - ذات بعدين، تجعل من هذين التهديدين أمرًا حقيقيًا. والشيء الحقيقي الذى يمكن قوله حول الأفلام ذات المستويين هو أنها تعرض لنوعين من التجسيد. إنها تجسد بالصور حيث إنها تسجيل فوتوغرافي لأحداث مسجلة سينمائيًا. لكن هذه الأحداث المسجلة سينمائيًا تجسد القصة المروية بطريقة أخرى، والتي نسميها «مسرحية». وكنتيجة لذلك، فإنه يبدو أن الفيلم ذاته يمكنه وحده أن يجسد القصة المروية بطريقة ملتوية، بأن يجسد بالصور الأحداث التي هي ذاتها تجسد مسرحيًا تلك القصة. لكن إذا كان هذا صحيحًا بالنسبة لبعض الأفلام، فإن من الصعب أن يكون صحيحًا بالنسبة لكل الأفلام. إن أفلام الكارتون التقليدية مصنوعة بالتصوير الفوتوغرافي للصور، وليس لتجسيد مسرحي، والأفلام التسجيلية مصنوعة بالتصوير الفوتوغرافي للأحداث ذاتها التي يرويها الفيلم، والصور المولدة كمبيوتريًا تقدم طريقة لصنع الصور دون تصوير فوتوغرافي على الإطلاق. وإذا كان صنع فيلم يفرض الطريقة التي يجسد بها، فإن الأفلام المصنوعة بشكل مختلف يجب أن تجسد بشكل مختلف.

وإذا تلاشى الفرق بين البعدين أو المستويين، فإنه يمكن تفادى كلا التهديدين. والفكرة هي أنه حتى في الفيلم ذى المستويين فإن كل ما نراه - على الأقل فى أغلب الأحوال - هو القصة المروية. وإذا كان الأمر كذلك، فإننا نعايش هذه الأفلام بنفس الطريقة التي نعايش بها الأفلام الأخرى. وكل ما نراه فى أفلام الكارتون التقليدية هو القصة التي ترويها، والمعاناة التي تمر بها شخصياتها المرسومة. إن هذا صحيح على الصور المولدة كمبيوتريًا أيضًا، وعلى سبيل المثال فإننا نرى جيوشًا حاشدة، ولا نحاول حتى أن نتأمل العملية التي خلقت بها هذه الصورة. وأخيرًا، تأمل الفيلم التسجيلي، فهنا - على الأقل فى بعض الحالات - نعتبر أن ما نراه قد حدث بالفعل. ولكن برغم هذا الاختلاف مع الحالات الأخرى، فإننا نرى فى الفيلم الأحداث التي يرويها فقط. وعلى سبيل المثال، وفى المشهد الشهير من بداية فيلم «انتصار الإرادة» (١٩٣٥)، نرى طائرة هتلر تهبط فى نورمبيرج. لقد صورت ريفنشتال طائرة هتلر، وليس تمثيلاً لهذا الحدث، وهذا هو ما نراه فى الفيلم.

وحيث تتوحد المعايشة والتجربة عبر الأنواع المختلفة من الأفلام، يمكننا أن نأمل فى توحيد التجسيد. ومثلما أن التجسيد بالصورة فى الصور الثابتة هو مسألة خلق تجربة

محددة (بأن نرى الشيء المصور لا طريقة تصويره – المترجم)، كذلك التجسيد بالصورة فى السينما. وكما أن الصور الثابتة تجسد بالصورة ما هو موجود فيها، كذلك تفعل الأفلام. وما هو مرئى فى الفيلم – بصرف النظر عن طريقة صنع الأفلام – هو ببساطة القصة التى يرويها الفيلم، الحقائق التى يرويها الفيلم من خلال الممثلين، أو بتسجيل الأحداث ذاتها. وهكذا فإن التجسيد السينمائى موحد، وليس هناك – بعد كل ما قلناه حتى الآن – سوى التجسيد بالصورة.

سوف أنهى هذا الفصل بأربعة تعليقات على هذه الفرضية. الأول، قد يكون التجسيد السينمائى مجرد تجسيد بالصورة، لكن هذا لا يعنى أنه لا يوجد فرق بينه وبين التجسيد بالصور الثابتة. لقد رأينا بالفعل فرقًا عند مناقشتنا للتمييز بين الصور المتحركة والصور الثابتة. ونحن الآن نقترب من فرق آخر. إن الفرضية هى أن التجسيد السينمائى شيء يشبه رواية قصة بالصور. إنه طريقة لرواية قصة من خلال عرض صور على المتفرج حيث لا يرى إلا الأحداث التى تشكل الحكاية. والصور الثابتة تروى قصة أحيانًا، لكنه تحد مختلف أن تفعل ذلك فى الصور المتحركة. وقد يكون التجسيد بالصور فى السينما مميزًا فى بنائه السردى الذى يستخدمه لكى ينجح فى تحقيق ذلك. وسوف تكون الأمثلة هى البناء السردى الخطى والأشكال الأخرى فى رواية قصة، مثل الفلاش باك، والقطعات المونتاجية القافزة، والزوايا المعكوسة.

وثانيًا، أنا لا أنكر أننا «نستطيع» تفسير الفيلم ذى المستويين باعتباره متضمنًا لنوعين من التجسيد، وهو بذلك يتضمن شكلين من التجسيد مختلفين عن الأفلام الأخرى. والحقيقة حول كيفية صنع الفيلم ذى المستويين، وقدرتنا على أن نراه فى ضوء هذه الحقائق (أى أن نرى المستويين: ما يجسده الفيلم، وطريقة التجسيد)، كل ذلك يجعله أمرًا قابلاً للتصديق والمنطق. وما فعلته هو توضيح منظور نظرى حول السينما التى تعرض نوعًا واحدًا فقط من التجسيد. ومن منظور آخر، فإنها تعرض أنواعًا عديدة. ويجب ألا نعتقد أن واحدًا فقط من هذه المنظورات يقدم لنا الحقيقة. فكلها صحيحة.

وثالثًا، فى تطويرى لهذا المنظور، اعتمدت على فكرة أن معظم الأفلام ذات البعدين إيهامية (على المستوى المسرحى). لكننى أقر بأنها ليست كلها كذلك. فبعض الأفلام ترفض

أن تكون إيهامية. فكر مثلاً فى الأفلام حيث تمثيل الممثلين أسلوبى بشكل متعمد، أو حيث تكون هناك إشارات دائمة إلى حقيقة أن ذلك ليس إلا تمثيل ممثلين، وأن الكل ليس إلا فيلمًا (على سبيل المثال، سلسلة أفلام «أوستين باورز»). وبعض الأفلام تخفق فى تحقيق الإيهام بسبب عدم كفاءتها - من خلال التمثيل السيئ للممثلين، أو ترك ذراع الميكروفون تظهر فى الكادر. كما أن بعض الأفلام تخفق فى ذلك باستخدام ممثلين مشهورين حتى إننا نبذل جهدًا كبيرًا لننسى شخصياتهم الحقيقية ونركز على الشخصيات التى يجسدونها (انظر كافيل ١٩٧٩ عن «قناع نجومية الممثل»). وفى كل هذه الحالات، فإن فقدان الإيهام فى التجسيد المسرحى للقصة المروية يجعل من الصعب رؤية هذه القصة فى الصورة، وإذا كان على المنظور النظرى الذى قدمته أن ينطبق على كل السينما، فإن هناك حاجة لقول شيء ما حول هذه الحالات.

ورابعًا وأخيرًا، إننى لا أضع تصنيفًا لكل التجسيد السينمائى بحيث يقع تحت عنوان واحد. فهناك مصادر أخرى للمضمون السينمائى لم أتناولها. واللغة هى أكثر وضوحًا، سواء كانت منطوقة على لسان أبطال الفيلم، أم مضافة بواسطة راوٍ، أم مكتوبة بعناوين تقدم المشاهد أو خلفيات القصة. ولكن الأبنية المذكورة سابقًا قد تعقد الأمور أيضًا. فحتى استخدام الموسيقى فى السينما يمكن أن يغير من منحى ما يتم تجسيده. ووضع مصادر المعنى السينمائى تلك فى الاعتبار قد يؤدى بنا إلى استنتاج أن السينما تتضمن بالفعل أنواعًا مختلفة من التجسيد. ورأيى هنا يقتصر على ذلك الجزء من المعنى السينمائى النابع من الصور. وكون الصور مصنوعة بالعديد من الطرق لا يوضح فى ذاته أن للتجسيد السينمائى أشكالاً مختلفة، وليس شكلاً واحدًا.

* * *

انظر أيضًا «السينما الرقمية» (الفصل ٧)، «الموسيقى» (الفصل ١٧)، «الإغلاق السردى» (الفصل ١٩)، «السينما التسجيلية» (الفصل ٤٥).

المراجع

Allen, R. (1995) *Projecting Illusion: Film Spectatorship and the Impression of Reality*, Cambridge and New York: Cambridge University Press.
Budd, M. (1993) "How Pictures Look," in D. Knowles and J. Skorupski (eds.) *Virtue and Taste: Essays on Politics, Ethics and Aesthetics*, Oxford, UK; and Cambridge, MA: Blackwell.

ROBERT HOPKINS

Cavell, S. (1979) *The World Viewed: Reflections on the Ontology of Film*, exp. ed., Cambridge, MA: Harvard University Press.
Eco, U. (1985) "Articulations of the Cinematic Code," in B. Nichols (ed.) *Movies and Methods: An Anthology*, vol. 1, Berkeley and Los Angeles: University of California Press.
Goodman, N. (1969) *Languages of Art*, 2nd ed., Oxford: Oxford University Press.
Hopkins, R. (1998) *Picture, Image and Experience: A Philosophical Inquiry*, Cambridge and New York: Cambridge University Press.
—— (2004) "Painting, Sculpture, Sight and Touch," *British Journal of Aesthetics* 44(2): 149–66.
—— (2008) "What Do We See in Film?," *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 66(2): 159–69.
Kulvicki, J. (2006) *On Images: Their Structure and Content*, Oxford and New York: Clarendon.
Lewis, D. (1969) *Convention: A Philosophical Study*, Oxford: Basil Blackwell.
Lopes, D. (1996) *Understanding Pictures*, Oxford: Clarendon; New York: Oxford University Press.
—— (2005) *Sight and Sensibility: Evaluating Pictures*, Oxford and New York: Oxford University Press.
Metz, C. (1985) "On the Notion of a Cinematographic Language," in B. Nichols (ed.) *Movies and Methods. An Anthology*, vol. 1, Berkeley and Los Angeles: University of California Press.
Peacocke, C. (1987) "Depiction," *Philosophical Review* 96: 383–410.
Schier, F. (1986) *Deeper into Pictures*, Cambridge and New York: Cambridge University Press.
Walton, K. (1990) *Mimesis as Make-Believe: On the Foundations of the Representational Arts*, Cambridge, MA: Harvard University Press.
Wollheim, R. (1987) *Painting as an Art*, London: Thames & Hudson.

(٧)

السينما الرقمية

برايس جوت

- تاريخ موجز

يجب أن نميز بين السينما الرقمية الكاملة والرقمية الجزئية. إن العملية السينمائية، بدءًا من التخطيط وحتى العرض - يمكن تقسيمه إلى خمس مراحل: ما قبل التصوير (الترجمة الحرفية «ما قبل الإنتاج» لكن المعنى هو ما قبل بدء التصوير - المترجم)، والتصوير، وما بعد التصوير، والتوزيع، والعرض. والسينما الرقمية الجزئية تكون رقمية فى إحدى هذه المراحل أو أكثر، لكن ليس فى المراحل جميعها. فالسينما الرقمية الكاملة تكون رقمية فى كل هذه المراحل.

ولقد بدأت السينما الرقمية فى مرحلة ما بعد التصوير، حيث كان يتم التعامل مع الأفلام رقميًا، عادة لخلق المؤثرات الخاصة أو التحريك. وكان أحد الأفلام التى عوملت رقميًا بصورة جزئية هو «ترون» (١٩٨٢)، والذى استخدم مشاهد رقمية لمحاكاة إحدى أنواع ألعاب الكمبيوتر. كما أن «حديقة الديناصورات» (١٩٩٣) و«فوريست جامب» (١٩٩٤) وضعا المؤثرات الخاصة الرقمية فى دائرة اهتمام الجماهير، وكان ستوديو جورج لوكاس المعروف باسم «الضوء والسحر الصناعيان» هو الذى خلق المؤثرات فى هذين الفيلمين وأفلام أخرى. وبدءًا من نهاية التسعينيات، استخدم على نطاق واسع العملية الرقمية لتدرج اللون (التى تسمح بالتلاعب فى ألوان الفيلم بوسائل رقمية)، بدلاً

من الطريقة الكيميائية، كما أن المونتاج الرقمى أصبح هو الشائع شيئًا فشيئًا. وكان فيلم «قصة لعبة» (١٩٩٥) هو أول تحريك طويل يستخدم التقنية الرقمية. وكان الفيلم من صنع ستوديوهات بيكسار (التى كانت فى الأصل هى «قسم التطوير الكمبيوترى فى شركة لوكاس فيلم). وبالنسبة لمرحلة التصوير، كان من بين الأفلام الأولى التى وزعت على نطاق واسع، وصورت الكاميرا الرقمية، فيلم «البلهاء» (١٩٩٥) وفيلم «الاحتفال» (١٩٩٥)، وتبنى العديد من السينمائيين المستقلين التصوير الرقمى بعد ذلك. وفى مجال التوزيع والعرض، شهد عام ١٩٩٩ أربعة عروض رقمية جماهيرية لفيلم لوكاس «تهديد الشبح» (برغم أن الفيلم تم تصويره على شريط سليولويد تقليدية، ثم حُوِّل إلى الصورة الرقمية)، كما أن مهرجانساندانص السينمائى (أكبر مهرجان للسينما المستقلة فى أمريكا - المترجم) امتلك آلة عرض رقمية. (قبل ذلك، كانت الأفلام المصورة رقميًا تنقل بتقنية الليزر إلى السليولويد التقليدى من أجل العرض التجارى). وفى مرحلة ما قبل التصوير، استخدمت لوحات القصة الكمبيوترية على نحو متزايد خلال التسعينيات. (لوحات القصة هى اسكتشات توضح التكوين العام للكادر، وكانت ترسم باليد فى شكل تتابع للقطات، ومع استخدام الكمبيوتر أصبحت هذه اللوحات تتضمن حركة أيضًا - المترجم). وعند نهاية التسعينيات، كانت هناك أفلام تجريبية رقمية كاملة، وظهرت أول الأفلام التجارية الرقمية الكاملة مع القرن الجديد، وكان «تايم كود» (٢٠٠٠) لمايك فيجيس هو الأول فى هذا المجال، كما أن فيلم جورج لوكاس (هجوم المستنسخين) (٢٠٠٢) تم تصويره بالفيديو الرقمى، مما جلب السينما الرقمية الكاملة إلى المجال الجماهيرى.

لذلك فإن السينما الرقمية الكاملة، التى تشمل كل مراحل صناعة الفيلم والتوزيع، أقل فى عمرها من عشر سنوات، لكنها على الأرجح سوف تصبح الشكل السائد للسينما خلال العقدين القادمين، فى ضوء التبنى الكامل لها بواسطة مخرجين مهمين مثل جورج لوكاس وروبرت رودريجيز، لأنها أقل تكلفة فى الإنتاج والتوزيع من السينما التقليدية. كما أن من المرجح أيضًا أن تجعل صناعة الأفلام غير متمركزة فى هوليوود، وتؤدى إلى مزيد من ديمقراطية صناعة الأفلام وتوزيعها، خاصة من خلال الإنترنت.

- ما السينما الرقمية؟

إذن ما هو بالضبط ذلك النوع الجديد من السينما؟ السينما هى وسيط الصور المتحركة، وكانت الصور المتحركة تصنع بطرق عديدة عبر التاريخ. والطريقة الأقدم تستخدم أشياء تلقى بظلالها على خلفية، كما فى مسرحيات خيال الظل. واستخدمت أيضًا الصور المرسومة باليد، كما فى أفلام إميل رينو، والتى كانت تعرض بانتظام فى باريس منذ عام ١٨٩٢، وكانت مؤلفة من صور مرسومة وملونة باليد، تعرض على شاشة. والشكل الأكثر شيوعًا هو الصور الضوئية الكيميائية، أى الصور الفوتوغرافية التقليدية، التى بدأ استخدامها العديد من المخترعين منذ أواخر ثمانينيات وخلال تسعينيات القرن التاسع عشر. واستخدمت صور الفيديو فى وقت أحدث، لتشكيل السينما الإلكترونية. ويمكن للفيديو أن يستخدم الصور التماثلية والصور الرقمية. والصور الرقمية هى تلك التى يمكن صنعها باستخدام قيم متغيرة بشكل مستمر، وكانت كل الأشكال السابقة – خيال الظل، والصور المصنوعة باليد، والصور الضوئية الكيميائية، وحتى صور الفيديو ما قبل الرقمية – من النوع التماثلى.

وعلى النقيض، فإن الصورة الرقمية تكون مؤلفة من قيم متقطعة، فى شكل أعداد طبيعية كاملة. والصورة الرقمية تتحقق من خلال تحويل القيمة المتغيرة باستمرار إلى أرقام. فالموجات الضوئية التى تصدر عن الأشياء يتم تحويلها إلى آلاف العينات المتقطعة كل ثانية، ويتم تسجيل كل عينة فى شكل رقم، وهذه الأرقام تخزن فى «خريطة معلومات: bitmap»، مؤلفة من شبكة لعناصر الصورة (خلايا الصورة أو «البيكسيل» pixel)، وكل نقطة على الشبكة لها رقم مخصص، يتم توليده بواسطة عينة الضوء الصادرة عن الجزء من الشىء الذى يتمثل فى الصورة فى شكل بيكسيل. وهذه الأرقام يتم تخزينها فى هيئة أرقام ثنائية(بيت). وعند كل نقطة من شبكة خلايا الصورة يخزن رقمًا من بين ملايين الأرقام، التى تمثل الألوان. والسينما الرقمية هى الوسيط للصور المتحركة المتولدة بواسطة خرائط المعلومات الرقمية.

وينتج عن هذا التفسير إمكانية التلاعب بالصور الرقمية عن طريق عمليات حسابية كمبيوترية. وعلى النقيض، فإن الصور التماثلية لا يمكن التعامل معها بالكمبيوتر إلا بعد

تحويلها إلى الصورة الرقمية. كما أن التعامل مع الصور الرقمية يكون أسهل ولا يؤثر فى جودتها عند نقلها ونسخها حتى لآلاف المرات. وعلى النقيض فإن الصور التماثلية – مثل الصور الفوتوغرافية التقليدية – تتعرض لتقليل جودتها عند تكرار عملية نسخها، فالصورة الفوتوغرافية لصورة فوتوغرافية فيها، معلومات أقل من الصورة الفوتوغرافية الأصلية. وعلى حين يكون هناك قدر ثابت من المعلومات فى الصورة الرقمية (فى هيئة خريطة معلومات رقمية)، فإن هذا لا ينطبق على الصورة التماثلية حيث يكون هناك قدر لا نهائى من المعلومات فى هيئة قيمة متغيرة بشكل مستمر. وأخيرًا، ولأن العمليات الكمبيوترية تتم فى «الزمن الحقيقى: real time» (أى أنها تتم فى ذات القيم الذى يتم فيه إدخال المعلومات – المترجم)، فيمكن للسينما الرقمية أن تكون تفاعلية، بينما لا تستطيع ذلك السينما الضوئية الكيميائية التقليدية. (من أجل تفسير مفيد لبعض العناصر التقنية للسينما الرقمية، انظر ماكيرنان ٢٠٠٥، ومونا كو ٢٠٠٠ الفصل ٧، ومن أجل التحريك الرقمى انظر كيرلو ٢٠٠٤).

لذلك فإن السينما الرقمية مختلفة تمامًا عن السينما التقليدية التماثلية الفوتوغرافية. وهناك العديد من الأسئلة الفلسفية والنظرية التى تنشأ عن هذه الاختلافات. وسوف أتناول أربعة أسئلة، حول إذا ما كانت السينما الرقمية تشكل وسيطًا جديدًا، وطبيعة السمة التفاعلية ونتائجها، ونوع الواقعية المتاحة فى السينما الرقمية، وإمكانية وجود مؤلف واحد للسينما الرقمية.

- وسيط جديد

هل السينما الرقمية وسيط جديد، يختلف عن السينما التقليدية؟ هل هى وسيط أصلاً؟ يقول تيموثى بينكلى بأنها ليست وسيطًا على الإطلاق، وذلك لأن الصورة الرقمية شىء مجرد، خريطة معلومات، بينما الوسائط مادية، فوسيط التصوير التشكيلى هو الألوان الزيتية أو المائية، على سبيل المثال. وعلى النقيض فإن «الكمبيوتر ليس وسيطًا» (بينكلى ١٩٩٧، ص ١١٤). ومع ذلك فإن افتراض بينكلى بأن جميع الوسائط تكون مادية دائمًا افتراض خاطئ، فالأدب وسيط، لكنه مؤلف من أبنية دلالية وليس أبنية مادية. والأحرى

أن نقول إن الوسيط هو مجموعة من الممارسات لاستخدام مادة، سواء كانت هذه الممارسات رمزية أم مادية. لذلك فإن الصورة الرقمية يمكن أن تشكل وسيطًا (لوبيز ٢٠٠٤، ص ١١٠).

وقد يفترض أحدهم أن السينما الرقمية لا يمكن أن تكون وسيطًا جديدًا، لأن السينما هى الوسيط، والسينما الرقمية ليست إلا نوعًا واحدًا من السينما، ولا يمكن للوسائط أن تحتوى على وسائط أخرى. لكن هذا الافتراض زائف، فنحن نستطيع أن نتحدث عن وسيط الطباعة، ويمكننا أيضًا أن نتحدث عن وسائط الحفر على الخشب، والنقش، وصنع كليشيهات، والليثوجرافيا، وغيرها، وهى جميعًا أنواع من الطباعة. لذلك يمكن لوسيط واحد أن يحتوى على وسائط أخرى، فالوسائط يمكن لها أن تتدخل. وفى ضوء تميز الصورة الرقمية، الذى لاحظناه فى الجزء السابق، فإن هناك سببًا قويًا للاعتقاد بأنها تشكل وسيطًا جديدًا، لكنه وسيط يقع بداخل الوسيط الأكبر للسينما، مع وسائط أخرى مثل مسرحيات خيال الظل، والسينما المصنوعة باليد (مثل سينما رينو)، والأفلام الضوئية الكيميائية التقليدية، والسينما الإلكترونية التماثلية.

ما هو الاختلاف المميز لهذا الوسيط؟ طبقًا لما قاله دابليو جيه تى ميتشيل، فإن الصورة الرقمية نوع مميز تمامًا من الصور. وهو يقول بأن الحديث عن الصور الفوتوغرافية الرقمية ليس إلا حديثًا مجازيًا، «فبرغم أن الصورة الرقمية يمكن أن تبدو مثل الصورة الفوتوغرافية عند نشرها فى جريدة، فإنها فى الحقيقة تختلف تمامًا عن الصورة الفوتوغرافية التقليدية، مثلما تختلف الصورة الفوتوغرافية عن اللوحة التشكيلية» (ميتشيل ١٩٩٢، ص٤). ولكى يدعم هذه الحجة، فإنه يتوجه إلى السمات المتعددة للصورة الرقمية التى لاحظناها سابقًا، مثل وجود قدر ثابت من المعلومات، وسرعة وسهولة التعامل معها. كما يلاحظ أن «الصورة الرقمية يمكن أن تكون فى جانب منها صورة فوتوغرافية تم مسحها ضوئيًا، أو منظورًا مظللاً تم توليفه بالكمبيوتر، أو «تصويرًا تشكيليًا» إلكترونيًا، وكل ذلك امتزاج معًا فى كلٍ متسق واحد» (ميتشيل ١٩٩٢، ص٧).

وأسباب ميتشيل فى دعم افتراضه أسباب صحيحة ومهمة. فيمكن للمرء توليد الصور الرقمية بهذه الطرق الثلاث الرئيسية: أولاً، يستطيع استخدام التقنيات الآلية

لاقتناص الصورة، والتى تتضمن ليس فقط ما نسميه عادة الفوتوغرافيا، ولكن أيضًا تقنيات المسح ثنائية وثلاثية الأبعاد، وتقنيات مثل اقتناص الحركة، والتى تسجل حركات جسد ووجه الممثل. وثانيًا يمكن للمرء أن يرسم الصورة يدويًا، باستخدام أداة تحرير جرافيكية على سبيل المثال، وهو يستطيع «رسم » الصورة رقميًا باستخدام برنامج مثل فوتوشوب أو كوريل بينتر. وثالثًا يمكن للمرء أن يجعل الكمبيوتر يخلق الصورة باستخدام مجموعة من النظم اللوغاريتمية التى تحدد المنظور وعلاقات الظلال على نموذج كمبيوترى ثلاثى الأبعاد لشىء ما (ويمكن لهذا النموذج بدوره أن يصنع باستخدام تقنيات الاقتناص، أو البناء اليدوى، أو التخليق الكمبيوترى). ويوضح ميتشيل أنه يمكن الجمع بين كل هذه التقنيات الثلاث بشكل ناعم لا تنفصل فيه تقنية عن أخرى. وعلى سبيل المثال فإن شخصية جولام (الغول) فى ثلاثية «ملك الخواتم» (٢٠٠١، ٢٠٠٢، ٢٠٠٣) قد تم خلقها بواسطة اقتناص حركة جسد الممثل آندى سركيس ثم توليفها، ثم استخدام فنانى التحريك التقنيات التقليدية لديهم من أجل «رسم» صورة فوق هذه الحركات المسجلة، وقام الكمبيوتر بتحقيق النموذج الافتراضى ثلاثى الأبعاد وتحويله إلى سلسلة من الكادرات ثنائية الأبعاد، والتى تم ضبطها يدويًا بعد ذلك (جاكسون ٢٠٠٤). وقد مضت هذه التقنيات إلى مدى أبعد فى فيلم «كينج كونج» (٢٠٠٥)، حيث استخدام اقتناص الحركة على وجه سيركس وجسده (جاكسون ٢٠٠٦)، وقد ظهرت الصور الناتجة عن ذلك بطريقة ناعمة، أى أن المتفرج لم يشعر بأثر استخدام تقنيات مختلفة فى صنعها. وهكذا فإن الصورة الرقمية يمكن صنعها بثلاثة أنواع من التقنيات (الاقتناص، والخلق الكمبيوترى، والرسم) بأية نسبة، وبطريقة ناعمة لا تفصح عن أصول هذه الأنواع. وفى ضوء هذا المزيج من التقنيات، يمكننا أن نشير إلى الصورة الرقمية باعتبارها صورة خليطًا أو مزيجًا، أى أنه يمكن صنعها بأى من التقنيات الثلاث المختلفة، وكل تقنية قد تختلف وتتنوع فى درجة أهميتها بالنسبة لصنع صورة ما.

وحقيقة أن الصورة الرقمية هى صورة خليط أو مزيج، حقيقة مهمة لأنها توضح أن الصورة الرقمية مختلفة تمامًا عن الصور الفوتوغرافية التقليدية، وتؤكد على القول بأن السينما الرقمية وسيط جديد تمامًا. ومع ذلك فإن ميتشيل أخطأ فى قوله بأن ما يتلو هذه

الحقائق أن الصور الرقمية - بالمعنى الصارم للكلمة - غير موجودة. فإحدى إمكانات الصورة المزيج أو الخليط هى استخدام واحدة فقط من تقنيات الصورة بدلاً من استخدام التقنيات الثلاث، وتلك التقنية قد تكون تقنية الاقتناص فى إحدى تنويعاتها، التى قد تكون شديدة التشابه مع التقنية المستخدمة فى الصورة الفوتوغرافية التقليدية. والفرق الجوهرى بين الكاميرا الرقمية والكاميرا التقليدية هو أن الفيلم الضوئى الكيميائى (أى شريط السليولويد - المترجم) فى الكاميرا التقليدية، توجد مكانه أدوات إحساس إلكترونية فى الكاميرا الرقمية، أما العدسات والنظم البصرية وآليات الغالق وما إلى ذلك، فيمكن أن تكون متطابقة تمامًا فى كلتيهما. لذلك يمكننا أن نقول إن الصورة الرقمية موجودة فى نفس الوقت الذى نتمسك فيه بأن الصورة الرقمية مختلفة تمامًا عن الصورة التماثلية، لأنه يمكننا توليها بوسائل غير فوتوغرافية.

وفى النهاية يمكن للمرء أن يفترض أنه برغم أن السينما الرقمية وسيط جديد، فإن هذا لا يستتبع أن تكون وسيطًا «فنيًا» جديدًا. لقد كان التليفون وسيطًا جديدًا للتواصل والاتصال، لكنه لم يكن وسيطًا فنيًا. فما هو المطلوب بالنسبة لوسيط حتى يكون فنيًا، أى لكى يشكل قاعدة لشكل فنى؟ ولعل الإجابة هى أن المرء يستطيع أن يخلق مؤثرات فنية فى هذا الوسيط، قد يكون تحقيقها صعبًا أو مستحيلاً فى الوسائط الأخرى. وبهذا المعيار فإن السينما الرقمية تعتبر وسيطًا فنيًا جديدًا. تأمل مثلاً نموذج التحريك الضوئى، حيث لا يمكن تمييز صورة التحريك عن الصورة الفوتوغرافية للشىء الذى يتم تصويره، إذا كان له وجود بالصفات التى تنسبها له صورة التحريك. وعلى سبيل المثال فإن صورة التحريك لشخصية كينج كونج تشبه بصريًا ما يمكن أن تبدو عليه الصورة الفوتوغرافية لكينج كونج إذا كان موجودًا بالصفات التى تنسبها إليه صورة التحريك. وعلى النقيض فإن صورة التحريك المرسومة تقليديًا بطريقة الكارتون لشخصية كنج كونج يمكن تمييزها بسهولة عن صورة فوتوغرافية له إذا كان موجودًا فى الحقيقة. وهكذا فإن الكثير من التحريك الرقمى الآن ينبع من النموذج الضوئى، وحقق النجاح فى ذلك مرات عديدة. إن التحريك الضوئى إنجاز فنى يؤثر فى الطريقة التى يستجيب بها المرء لصورة فنية (وعلى سبيل المثال، فإن الواقعية الأكبر فى التحريك تساعد على التعاطف مع كينج

كونج فى محنته). كما أن التحريك الضوئى مستحيل تمامًا فى التحريك التقليدى: تخيل الصعوبة الهائلة لرسم كادرات لكنج كونج لكى تبدو كأنها صور فوتوغرافية له. لهذا فإن هناك تأثيرًا جماليًا مهمًا واحدًا على الأقل يميز وسيط السينما الرقمية. وهناك تأثيرات أكثر، ولعل أكثرها أهمية ينبع من السمة التفاعلية، لكن هذه التأثيرات تظهر أيضًا فى عالم المؤثرات الخاصة التى لا تعتمد على التحريك. فالسينما الرقمية إذن ليست وسيطًا جديدًا فقط، ولكنها وسيط فنى جديد.

- السمة التفاعلية

لأن الكمبيوترات يمكن لها أن تقوم بالعمليات الكمبيوترية فى الزمن الحقيقى (أى فى نفس وقت إمداد الكمبيوتر بالمعلومات - المترجم)، فإن السينما الرقمية يمكن أن تكون تفاعلية، ومعظم السينما الرقمية تفاعلية بالفعل. قد يبدو هذا مثيرًا للدهشة، لكن تذكر أن السينما وسيط للصور المتحركة، لذلك فإن ألعاب الفيديو المؤلفة من صور رقمية هى جزء من السينما الرقمية بهذا التعريف. وهذا ينطبق أيضًا على ألعاب الكمبيوتر على الإنترنت التى يلعبها العديد من اللاعبين، مثل لعبة «عالم الحرب». وهناك أيضًا عوالم افتراضية تدعم الصور المتحركة مثل «الحياة الأخرى»، ومثل الأفلام التفاعلية الحية، مثل «أنا رجلك» (١٩٩٢)، وكذلك الدراما التفاعلية الرقمية مثل «الواجهة» (٢٠٠٥). لقد كان تاريخ السينما الرقمية الذى ذكرناه فى القسم الأول يتعلق فقط بالسينما الرقمية غير التفاعلية، لكن من المثير أن تاريخ السينما التفاعلية أقدم، فأول لعبة فيديو أنتجت فى عام ١٩٦٢. وهناك أقوال بأنها كانت فى عام ١٩٥٨ (بول ٢٠٠٤، ص ١٥)، برغم أن جودة الجرافيك فى هذه الألعاب المبكرة كانت أقل تأثيرًا من السينما الرقمية غير التفاعلية.

لقد كان هناك عمل قليل خاص بالتعريف الفلسفى للتفاعلية، لكن كان من الاهتمامات المحورية لهذا الموضوع هو معنى التفاعلية وتأثيراتها على اندماجنا مع الأعمال. وأحد هذه التعريفات كان يدور حول الفرق بين الأعمال التفاعلية الضعيفة والقوية. ففى حالة أقراص الدى فى دى التى يمكن فيها اختيار القسم الذى تراه، يستطيع المتفرج أن يختار بين أجزاء الفيلم الذى يريد مشاهدته، والنظام (التتابع) الذى يراه به. إن ذلك يعطيه

سيطرة أكبر على النظام الذى يشاهد به الفيلم، أكثر من سيطرة المتفرج الذى يراه فى دار العرض السينمائى. ومع ذلك فإن بناء العمل سوف يظل موجودًا بشكل مستقل عن نشاطات المتفرج، وتلك هى الأعمال التفاعلية الضعيفة. لكن هذا النوع من التفاعلية هو نفسه الذى يتيحه بين محتويات أو فهرس كتاب، لذلك فإنه لا يمثل فرقًا كبيرًا عن الأعمال التقليدية (برغم أن رافرتى ٢٠٠٣ يرى أن هذا الشكل من التفاعلية يمثل تهديدًا لتكامل الفيلم، حيث إنه ينقل السيطرة بعيدًا عن المخرج لتصبح فى يد المتفرج). وعلى النقيض، ففى الأعمال التفاعلية تكون الخصائص البنائية للعمل محددة جزئيًا بواسطة اختيارات المتفرج ذاته: ففى حالة السينما التفاعلية تكون الصور والأصوات المعروضة محددة جزئيًا بقرارات المتفرج، وليس هناك بالضرورة نظام (أو تتابع) ثابت وسابق لعرضها. إن هذا النوع من التفاعلية القوية يمثل اختلافًا جذريًا عن النوع الضعيف، فهو يعتمد على أن الأعمال التفاعلية يمكن تحديدها بمجموعة من القواعد ذات المصدر المحدد، وهذه القواعد فى حالة البرامج الكمبيوترية تكون اللوغاريتمات التى تحدد النتائج فى ضوء المعطيات واختيارات المستخدم (لوبيز ٢٠٠١، انظر سالتز ١٩٩٧ لتفسير مختلف للتفاعلية).

إن المتفرجين يتفاعلون مع الأعمال التفاعلية القوية بطريقة مختلفة تمامًا عما يتفاعلون به فى الأعمال التقليدية. فبالمعنى الحرفى تكون البنائية حقيقية للأعمال التفاعلية، فالصور على الشاشة هنا تعتمد جزئيًا على اختيارات المتفرج، كذلك فإن المتفرج هو مؤلف جزئى للصور التى يشاهدها (برغم أن العمل نفسه، والذى يتحدد بمجموعة من اللوغاريتمات، لايزال مستقلاً عن اختيارات المتفرج). وإذا كان المتفرج التقليدى على عمل ما مجبرًا على موقف أكثر تأملية تجاه ما يتم تقديمه إليه، فإن المتفرج المتفاعل يملك موقفًا براجماتيًا، حيث إنه يجب عليه تحديد ما يراه لكى يتفاعل معه. إن هذا يعنى بشكل محدد أن المتفرج يستطيع أن يشعر بمجال واسع من المشاعر أكثر مما يحدث فى الأعمال غير التفاعلية، فهو قد يشعر مثلاً بالذنب والندم حول قرارات يتخذها فى إحدى ألعاب الفيديو (تافينور ٢٠٠٥). وبرغم أن لوبيز يقول عكس ذلك، فالمتفاعلون يشبهون ظاهريًا عازفى الأعمال الموسيقية وممثلى المسرحيات، حيث إن هناك حدودًا لهذه الأعمال يضعها المؤدون فى اعتبارهم عند اتخاذ قراراتهم فى تحديد خصائص الأداء الذى يقومون به، لذلك فإن المتفاعلين يتخذون قرارات

محددة داخل القواعد التى يحددها العمل، والتى تحدد جزئيًا خصائص التفاعل مع هذه الأعمال (أى ما يراه ويسمعه المتفرج).

- الواقعية

هل السينما الرقمية مختلفة فى مجال الواقعية عن السينما التقليدية؟ لا تمكن الإجابة عن هذا السؤال ببساطة، لأن لمفهوم الواقعية العديد من الأوجه.

إن أحد معانى «الواقعية» هو «الشفافية»: وبعض الفلاسفة، ومن أبرزهم كيندال إل والتون، ينادون بأن الصور الفوتوغرافية شفافة، بمعنى أنه عندما ننظر إلى صورة فوتوغرافية، فإننا نرى بشكل حرفى الشىء الذى تم تصويره. انظر إلى صورة فوتوغرافية لأسلافك، وسوف تراهم بشكل حرفى. إن هذه الحجة شديدة العمومية: فهى تنطبق على كل الصور الفوتوغرافية، سواء التقليدية أو الرقمية. ومع ذلك، فإن من الجوهرى بالنسبة لدفاع والتون عن شفافية الصورة الفوتوغرافية هو أن سمات الصورة الفوتوغرافية تعتمد على سمات موضوعها، بطريقة لا تعتمد على تصديق المصور الفوتوغرافى بهذه السمات. وعلى النقيض، ففى الصور الفوتوغرافية، تعتمد الصورة على معتقدات الفنان حول موضوعه، لذلك فإن والتون يرى أن الصور المصنوعة باليد غير شفافة (مع استثناء بعض اللوحات والرسوم المنفذة آليًا). (والتون ١٩٨٤). وبذلك، ومن خلال هذه النظرة، فإن الصور الرقمية غير الفوتوغرافية تكون معتمة، أى غير شفافة. وفى ضوء انتشار الصور الخليط أو المزيج فى السينما الرقمية، فإن نتيجة رأى «والتون» هى أن السينما الرقمية تكون أحيانًا شفافة، وأحيانًا معتمة، وبالنسبة لصورة واحدة قد تكون هناك عناصر شفافة وعناصر أخرى معتمة. وقد تبدو الصورة الرقمية شفافة، حتى لو كانت معتمة. وعلى النقيض فإن لوبيز يقول بأنه ليست الصور الفوتوغرافية فقط هى التى يمكن أن تكون شفافة، بل الصور الصناعية باليد لأشياء حقيقية (لوبيز ١٩٩٦، الفصل ٩). ولذلك الرأى ميزة الحفاظ على تفسير موحد للشفافية بالنسبة لكل الصور الرقمية، سواء كانت فوتوغرافية أم لا، والمصنوعة لأشياء حقيقية، لكن هذا الرأى يرث مشكلات تفسير والتون، ويضيف تناقضات أخرى خاصة به. وهناك تفسير موحد آخر، ينادى بأن كل

الصور، سواء كانت فوتوغرافية أم غير فوتوغرافية، تكون معتمة، ولذلك الرأى ميزة الحفاظ على تفسير موحد فيما يتعلق بالشفافية، بينما يتحاشى تناقضات نتائج تفسير لوبيز (جوت، الفصل٢).

وهناك معنى آخر للواقعية، وهو «الواقعية الأنطولوجية»: فمنذ وجود الصورة الفوتوغرافية يوجد موضوعها (الذى تصوره - المترجم). وللصورة الفوتوغرافية علاقة سببية مع موضوعها؛ بينما للصورة المصنوعة باليد علاقة قصدية مع موضوعها. وما ينتج عن العلاقة السببية هو أن موضوع الصورة كان موجودًا فى زمن صنع الصورة: فالمرء لا يمكنه أن يصور صورة فوتوغرافية لشىء غير موجود، مثل كينج كونج. وما ينتج عن العلاقة القصدية هو أن الأمر لا يستلزم وجود الموضوع وقت صنع الصورة، فأنا أستطيع أن أصنع لوحة لكينج كونج. لذلك فإن الصورة الفوتوغرافية، سواء كانت تقليدية أم رقمية، لا يمكن أن تكون إلا لشىء حقيقى. (فيلم التحريك هو صورة فوتوغرافية لرسم أو لوحة حقيقتين، والفيلم الروائى الحى هو صورة فوتوغرافية لأشخاص - ممثلين - يمثلون أنهم أشخاص آخرين، وفى الحالتين يمكن للمتفرج أيضًا أن يتظاهر بالاعتقاد بأن الصور الفوتوغرافية هى صور لأشياء متخيلة). والصور الرقمية غير الفوتوغرافية، أو العناصر غير الفوتوغرافية من الصور الرقمية، يمكن على النقيض أن تكون لما هو غير حقيقى. لذلك فإن السينما التقليدية واقعية أنطولوجية، لكن السينما الرقمية ليست كذلك فى كل الحالات. (ولاحظ أن هذه السمات تُظهر فقط أن الموضوع كان موجودًا، وليس أن الموضوع كان يمتلك نفس الخصائص التى يبدو أنه يمتلكها: فهناك مجال واسع للتلاعب فى كل من السينما التقليدية والرقمية). وصورة السينما التقليدية - من خلال مصطلحات برايس - مرجعية أو فهرسية (لها علاقة سببية مع ما تشير إليه)، بينما العديد من الصور الرقمية أيقونية (تشبه موضوعاتها لكنها تفتقد علاقة سببية معها). (برينس ١٩٩٦). (من أجل مصطلحات برايس، انظر قائمة المصطلحات فى آخر الكتاب - المترجم).

والمعنى الثالث للواقعية هو «الواقعية الإدراكية»، حيث التصوير الواقعى يشبه الشىء الذى يتم تصويره. وما يجعل ذلك دقيقًا هو فى حقيقته صعب، لكن الرأى المقبول هو: أن الصورة وموضوعها يشبه كل منهما الآخر فيما يتعلق بامتلاكهما الخصائص

البصرية التى تولد القدرة على التعرف على الشيء الذى يتم تصويره. إن صورة حصان تشبه حصانًا لأن كلاً منهما يولد قدرة التعرف على الحصان. وللصور واقعية أكبر بقدر ما تتزايد خصائص ما تصوره بهذه الطريقة (كورى ١٩٩٦، الفصل ٣). وهذا الرأى أساس القول بأن بعض أساليب صناعة الأفلام أكثر واقعية من أساليب أخرى. فأسلوب رينوار باستخدام البؤرة العميقة واللقطة الطويلة زمنيًا أكثر واقعية من أسلوب إيزنشتين المونتاجى، لأن النظر إلى الأسلوب السينمائى بالبؤرة العميقة يشبه النظر إلى الأشياء التى يتم تصويرها، أكثر من شبه النظر بأسلوب المونتاج السينمائى للموضوعات التى يتم تصويرها. وعلى هذا المستوى من تفسير الواقعية، فإن للسينما قدرة أكبر على الواقعية مما تفعل السينما التقليدية، لأن السينما الرقمية تستطيع أن تصنع لقطات أطول زمنيًا بكثير مما تستطيعه السينما التقليدية، والمحدودة بطول فيلم يمتد خمس عشرة دقيقة، وذلك بسبب عدم قدرة الكاميرا على استيعاب كمية أكبر من ذلك من شريط السليولويد. وهناك أفلام رقمية مؤلفة من لقطة واحدة هى طول الفيلم كله، أى أكثر من ساعة ونصف الساعة، مثل فيلم فيجيس «تايم كود»، وفيلم ألكسندر سوكورف «الطوف الروسى» (٢٠٠٢).

والمعنى الرابع للواقعية هى «نزعة الإيهام». هناك قول بأن المتفرج السينمائى واقع تحت الإيهام، إيهام مفهوم على أنه اعتقاد زائف، من نوع أو آخر، كما لو أن المرء موجود فى الأحداث التى يتم تصويرها. ومعظم هذه المزاعم زائفة تمامًا، لأن المتفرج إذا كان يصدق أنه حقيقة فى وجود وحش ضارٍ فى فيلم رعب، فإنه سوف يهرب بسرعة من قاعة العرض بدلاً من أن يستمر هانئًا بأكل الفيشار. ومع ذلك فإن متفرج السينما الرقمية قد يكون واقعًا تحت الإيهام فى مجالات لا يقع فيها متفرج السينما التقليدية. وعلى سبيل المثال قد يفترض المتفرج أنه يرى صورة ممثل يتحرك فى موقع حقيقى، لكن قد يكون هذا المكان قد تم خلقه كله رقميًا. أو قد يفترض المتفرج أنه يرى صورة ممثلين يتحركون، بينما هو يرى فى الحقيقة شخصيات تم خلقها بطريقة رقمية تمامًا، ففى «ملك الخواتم» و«كينج كونج» على سبيل المثال، هناك «دوبليرات رقميون» يستخدمون عند نقاط معينة، لأن وضع الممثلين فى هذا المشهد قد يمثل لهم خطورة كبيرة. وحتى الفحص الدقيق قد لا يكشف إذا ما كان قد تم استخدام دوبليرات رقميين، خاصة فى اللقطات العامة، فالخلق والتلاعب الرقميان

للشخصيات والأماكن يعطيان إذن مجالاً أكبر بكثير للنزعة الإيهامية فى السينما الرقمية بالمقارنة مع السينما التقليدية.

والمعنى الخامس للواقعية، والذى سبقت الإشارة إليه بالفعل، هو «الواقعية الفوتوغرافية»، التى يمكن تحقيقها بشكل سهل نسبيًا فى السينما الرقمية، على عكس السينما التقليدية. وتكون صورة التحريك واقعية فوتوغرافيًا عندما تبدو مثل صورة فوتوغرافية لشىء حقيقى. ويستخدم التحريك الرقمى سمات مثل تشوش الحركة، أو تموج العدسة، حتى إن الصورة تبدو مثل صورة فوتوغرافية لشىء حقيقى، وهنا لا يكون معيار الواقعية هو أن الصورة تبدو مثل الشىء فى الحياة الحقيقية، حيث إن تشوش الحركة وتموج العدسة هما من اصطناع الكاميرا، وليسا شيئين نراهما عند ملاحظة مشهد بأعيننا. ومفهوم الواقعية الفوتوغرافية هو بالأحرى مفهوم اشتقاقى: فهو يأخذ «الصورة الفوتوغرافية» كمعيار للواقع، ويحاول أن يجعل صورة التحريك تشبه صورة فوتوغرافية. ويمكن للتحريك التقليدى المصنوع باليد أن يحاكى النموذج الواقعى الفوتوغرافى أيضًا، لكن كما لوحظ سابقًا فإن ذلك مستحيل تحقيقه. والتحريك الواقعى فوتوغرافيًا وسيلة أساسية لتحقيق واقعية الخيال والمؤثرات الخاصة فى الأفلام الرقمية.

وأخيرًا هناك، ما يمكن أن نطلق عليه «الواقعية المعرفية»، فالصورة تكون حقيقية معرفية عندما تقدم دليلاً قويًا (برغم أنه يمكن دحضه) على ما يبدو أنه يصور ما يحدث حقيقة. وبشكل تقليدى، فإن الصورة الفوتوغرافية تطابق ذلك الدليل أو البرهان: إننا نقبل صورة فوتوغرافية باعتبارها تقدم دليلاً أقوى بكثير على شىء حدث بالفعل، بالمقارنة مع ما يقدمه رسم أو تصوير تشكيلى، أيًا كانت دقته فى تصوير المشهد. ويمكن رؤية فيلم تقليدى على أنه دليل جيد على أن ممثلين كانوا موجودين فى أماكن محددة فى الماضى. لكن الصورة الرقمية يمكن أن تتعرض للكثير من التلاعب، حتى إنها قد تضللنا بشأن ما تقدمه باعتباره صورة فوتوغرافية لشىء موجود، كما يحدث فى التلاعب الرقمى بفتيات جميلات لكى تبدون أكثر جمالاً. وكما لاحظت باربارا سافيدوف، فإن ازدهار الصورة الفوتوغرافية الرقمية يهدد «بتدمير المصداقية الفوتوغرافية». (سافيدوف ١٩٩٧، ص ٢١٢). ومن الواضح أن التصنيف الواسع للصورة الرقمية يمكن ألا يتيح أى دليل على

أن شيئًا قد حدث بالفعل (مثل سقوط كينج كونج من مبنى إمباير ستيت). وتسوء المشكلة أكثر بسبب قدرة إنجاز المثال الواقعي الفوتوغرافي: إننا قد نعتقد أننا نظر إلى صورة فوتوغرافية لشيء ما، بينما هو في الحقيقة كادر من كادرات التحريك.

لهذا فإن للسينما الرقمية قدرات أكبر في تحقيق الصور التي تبدو واقعية أكثر من السينما التقليدية. وبرغم ذلك فإن المفارقة تحدث عندما يتصادف أن المتفرج يعرف بهذه القدرات، عندئذ تكون له أسباب قوية في أن يشك فيما إذا كان ما يبدو أنه دليل على حدوث شئ قد حدث بالفعل. وبهذا المعنى فإن سعى السينما الرقمية نحو الواقعية يكون مشروعًا عاجزًا عن تحقيق هدفه، فالمتفرج الذي يعرف هذه القدرات لديه السبب في إرجاء الحكم بأن الصورة الرقمية تملك سلطة الدليل أو البرهان على حدوث شيء في الواقع.

- المؤلف والتحكم

هل من الممكن أن يكون هناك مؤلف واحد لفيلم رقمي؟ وعلى نحو أضعف، هل السينما الرقمية تمد درجة التحكم الإخراجي على الفيلم (ليشمل أشخاصًا آخرين غير المخرج - المترجم)؟ بعض المخرجين يعتقدون ذلك، وعلى سبيل المثال فإن روبرت رودريجيز قال عن السينما الرقمية إنها «السرعة والقوة التي تشبه أن يمسك المرء بفرشاة رسم في يده» (ووترز ٢٠٠٥، ص ١٦). وتبدو الإنجازات التقنية كأنها تدعم هذا الرأي. فالصورة المزيج أو الخليط - كما سبق أن رأينا - تزيد قدرة صانع الفيلم على التلاعب بالصورة. ومع شخصيات مثل جولام (الغول) وكينج كونج، فإن الجمع بين اقتناص الحركة، ومونتاج الحركة، والتحريك كادرًا بكادر، سمح بقدر أكبر من التحكم، بالمقارنة مع التحكم في الممثل ومشاعر الشخصية، حيث إن عناصر أداء الممثل قد أدمجت في تصرفات الشخصية.

ومع ذلك، وبرغم أن لصانعي الأفلام معًا تحكمًا أكبر في الصورة، فإن هذا لا يعني أن تحكم المخرج قد زاد بالمقارنة مع بقية المشاركين في صنع الفيلم. على العكس، فإن نظرة سريعة على أسماء المشاركين في معظم الأفلام الرقمية توضح الزيادة الكبيرة في عدد الذين اُشتركوا في صناعة الفيلم، وتُذكر أسماؤهم في العناوين. وهذا لا يثير الدهشة، في ضوء الطبيعة التقنية والفنية الصعبة والمعقدة للعديد من المهام المرتبطة بصناعة السينما

الرقمية. والأفلام الرقمية الآن أصبحت أكثر – وليس أقل- تعاونية فى صنعها مقارنة بالأفلام التقليدية. وكما ذكرت سابقًا، فإن الأفلام التقليدية تعاونية فى جوهرها، فهى على الأقل تتضمن ممثلاً مختلفًا عن المخرج، ومفهوم المؤلف الواحد فيها ليس حقيقيًا. وأحد الأسباب هو كون الممثل عنصرًا تعبيريًا، لذلك فإن المخرج ليس فى الموقع نفسه الذى يشغله – على سبيل المثال – مؤلف رواية يخلق الشخصيات دون أن يعتمد على تسجيل أفعال الآخرين التعبيرية (جوت ١٩٩٧، ومن أجل أفضل دفاع عن وجهة نظر المؤلف الواحد، انظر ليفينجستون ١٩٩٧).

ويمكن للمرء أن يفترض أن زيادة التعاون فى السينما الرقمية ليست لا سمة للوضع الحالى للتكنولوجيا، وأن تقدم التقنيات سوف ينتج عنه يومًا ما أن كل هذه المهام الرقمية سوف تكون ممكنة للمخرج (وحده – المترجم). وقد يكون الأمر كذلك بالفعل، حيث من المستحيل التنبؤ بمسار التقدم التقنى. لذلك دعنا نفترض أن مثل هذا التطور سوف ينتج عنه أن يصبح المخرج قادرًا بنفسه على التلاعب فى سمات الصورة الرقمية، وأنه سوف يستطيع تغيير كل سمة على حدة عندئذ. إذا ما كان إسهام الممثل لايزال مرئيًا فى الفيلم النهائى، فإن هذا يعنى أنه لا يوجد مؤلف واحد لفيلم، حيث إن هناك عاملين تعبيريين على الأقل مشتركين فى الفيلم النهائى. أو على العكس، قد يصبح التلاعب بالصورة كبيرًا جدًا لدرجة أنه لم يبق شىء من إسهام الممثل، وفى هذه الحالة سوف يكون الفيلم مماثلاً لفيلم التحريك، وليس هناك من شك فى أن أفلام التحريك يمكن أن تكون من صنع شخص واحد. لذلك يمكن للأفلام الرقمية أن يكون لها مؤلف واحد، ولكن فقط للسبب ذاته فى أنه يمكن أن يكون لأفلام التحريك مؤلف واحد، بسبب غياب الإسهام التعبيرى للممثلين.

إن السينما الرقمية تخلق إمكانات جديدة للتعاون فى الأداء. ويمكن للمرء أن يفكك دور الممثل: لقد أدمج صوت سركيس وحركات جسده ووجهه فى شخصية كينج كونج، لكن مظهره المادى المحدد قد تم حذفه. ودور كنج كونج بهذه الصورة قد تم صنعه تعاونيًا. فقد تم توليف اقتناص الحركة لتغيير عناصر من أداء سركيس، ويتحدث مونتير الحركة عن «تغيير الأداء»، و«الحفاظ على توتر العينين» لشخصية كونج (جاكسون ٢٠٠٦). كما أن مصممى التحريك فى كل كادر أضافوا مزيدًا من الظلال على الأداء، خاصة حول الوجه،

حيث لم تكن تقنية اقتناص الحركة كافية لكى تسجل رهافة المشاعر، وفى المشاهد التى كان من المستحيل فيها على الممثل الحقيقى أن يصنع ما كان كونج يصنعه. لذلك، فإن للسينما الرقمية هنا أيضًا سمات مختلفة عن السينما التقليدية، لكن ليس لصالح المؤلف المنفرد للعمل، وإنما لزيادة دور التعاون فى السينما.

* * *

انظر أيضًا «الواقعية» (الفصل ٢٢)، «من مؤلف الفيلم» (الفصل ٢)، «تعريف السينما» (الفصل ٥)، «السينما فنًا» (الفصل ١١)، «التفسير» (الفصل ١٥)، «الوسيط الفنى» (الفصل ١٦).

المراجع

Binkley, T. (1997) "The Vitality of Digital Creation," *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 55: 107–16.

Gaut, B. (1997) "Film Authorship and Collaboration," in R. Allen and M. Smith (eds.) *Film Theory and Philosophy*, Oxford: Oxford University Press.

—— (forthcoming) *A Philosophy of Cinematic Art*, Cambridge: Cambridge University Press.

Jackson, P. (dir.) (2004) *The Lord of the Rings* (extended DVD version). (See esp., "The Taming of Smeagol," appendix 3; "Visual Effects" on MASSIVE, appendix 6.)

—— (dir.) (2006) *King Kong*, Disc 2, 2006: *Post-Production Diaries*, esp., "Bringing Kong to Life: I & II."

Kerlow, I. (2004) *The Art of 3D Computer Animation and Effects*, 3rd ed., Hoboken, NJ: John Wiley.

Livingston, P. (1997) "Cinematic Authorship," in R. Allen and M. Smith (eds.) *Film Theory and Philosophy*, Oxford: Oxford University Press.

Lopes, D. (1996) *Understanding Pictures*, Oxford: Oxford University Press.

—— (2001) "The Ontology of Interactive Art," *Journal of Aesthetic Education* 35: 65–81.

—— (2004) "Digital Art," in L. Floridi (ed.) *The Blackwell Guide to the Philosophy of Computing and Information*, Oxford: Blackwell.

McKernan, B. (2005) *Digital Cinema: The Revolution in Cinematography, Postproduction and Distribution*, New York: McGraw-Hill.

Mitchell, W. (1992) *The Reconfigured Eye: Visual Truth in the Post-Photographic Era*, Cambridge, MA: MIT Press.

Monaco, J. (2000) *How to Read a Film*, 3rd ed., New York: Oxford University Press.

Poole, S. (2004) *Trigger Happy: Videogames and the Entertainment Revolution*, New York: Arcade Publishing.

Prince, S. (1996) "True Lies: Perceptual Realism, Digital Images, and Film Theory," *Film Quarterly* 49:

27–38. Reprinted in L. Braudy and M. Cohen (eds.) *Film Theory and Criticism*, 6th ed. (New York: Oxford University Press, 2004).

Rafferty, T. (2003) "Everybody Gets a Cut: DVDs Give Viewers Dozens of Choices – And That's the Problem," *New York Times Magazine* (4 May): 58, 60–1. Reprinted in N. Carroll and J. Choi (eds.) *Philosophy of Film and Motion Pictures* (Oxford: Blackwell, 2006).

Saltz, David. (1997) "The Art of Interaction: Interactivity, Performativity, and Computers," *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 55: 117–27.

Savedoff, B. (1997) "Escaping Reality: Digital Imagery and the Resources of Photography," *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 55: 201–14.
Tavinor, G. (2005) "Videogames and Interactive Fiction," *Philosophy and Literature* 29: 24–40.
Walton, K. (1984) "Transparent Pictures," *Critical Inquiry* 11: 246–77.
Waters, R. (2005) "Hollywood Sees Power Shift from Film-set to Desk-top," *Financial Times* (20 June): 16.

(٨)

العاطفة وإحداث التأثير

كارل بلاتينيا

لماذا يجب على أى شخص أن يهتم بتجربة التأثير العاطفى التى يعيشها متفرجو السينما؟ يمكننا أن نضع قائمة بالأسباب الآتية على الأقل: ١- تجربة التأثير العاطفى المتع هى أحد الدوافع الأساسية للفرجة السينمائية، ٢- العواطف هى التى تعطى المعلومات عن السرد والشخصيات، وهى ضرورية للفهم الكامل الروائى، ٣- العواطف والتأثير العاطفى - سواء كانا ممتعين أم لا - هما عنصر مهم من التجربة الظاهراتية للسينما، ٤- العواطف مرتبطة بالإدراك بقوة، ولهذا السبب فإن تجربة التأثير العاطفى، والمعنى، والتفسير، متداخلة معًا بشكل قوى، ٥- العواطف كما نعايشها فى السينما لها وظائف خطابية بلاغية قوية، وتساهم فى التأثيرات الأيديولوجية للفيلم.

وخلال سبعينيات وثمانينيات القرن العشرين، عالج منظرو مسائل السينما والتأثير العاطفى من منظور يكاد أن يقتصر على التحليل النفسى. ومن المؤكد أن نظرية السينما التى تقوم على التحليل النفسى تناولت التأثير العاطفى على الإنسان، لكنها ركزت على الرغبات والمتع بدلاً من العواطف (بلاتينيا وسميث ١٩٩٩، بلاتينيا وشيك الصدور). وبالنسبة لعواطف محددة - مثل الخوف، والشفقة، والإعجاب، والاشمئزاز، والتعاطف - فلم يكن لدى نظرية التحليل النفسى الكثير لكى تقوله. كذلك فإن نظرية التحليل النفسى السينمائية لم تستطع أن تلقى الضوء على ظواهر التأثير العاطفى مثل المحاكاة والعدوى العاطفية (انتقال العواطف وانتشارها بين المتفرجين - المترجم). ويركز هذا الفصل على

التأثير السينمائى مما يمكن أن نطلق عليه المنظور الإدراكى أو الطبيعى، والذى ينبع من التطورات المعاصرة فى علم النفس، وفلسفة الفن، ونظرية السينما ووسائط الاتصال.

- العواطف والتأثيرات العاطفية

العاطفة الإنسانية ظاهرة معقدة، لكن ربما كان من الأفضل التفكير فيها باعتبارها حالة ذهنية مصحوبة بتغيرات نفسية وتغيرات فى الجهاز العصبى اللاإرادى، والمشاعر الذاتية، والنزوع إلى اتخاذ فعل (أى النزوع إلى سلوك معين كنتيجة للعواطف)، والسلوك الجسمانى الخارجى (تعبيرات الوجه، أوضاع الجسد، الإيماءات، التنويع الصوتى... إلخ). إن العواطف قصدية بمعنى أنها موجهة إلى «شىء» ما (قد يكون أو لا يكون شيئًا حقيقيًا، أو مفهومًا بشكل صحيح، بواسطة الشخص الذى يشعر بالعاطفة). وفى بعض الحالات، مثل الشعور الغامر بالخوف أو الهلوسة، تكون العاطفة قوية وحقيقية، لكن موضوعها ليس قويًا أو حقيقيًا. ويطلق روبرت سى روبرتس على العاطفة «التفسير القائم على الاهتمام»، أى أنه إدراك الشخص أو تقييمه لحالة من المسائل عميقة الجذور فى اهتمامات هذا الشخص (روبرتس ٢٠٠٣، ص ٦٥-٨٣). ولكى نأخذ مثالاً بسيطًا، فإن فلانًا يصاب بالخوف عندما يؤول سرعة قيادة سائق التاكسى على نحو خطر، فاهتمام فلان يكون بسلامته، أما فلانة فقد تشعر بالذنب عندما تفكر بعمق فى حقيقة أنها سرقت بسكوته من علبة البسكويت، وتأويلها هو أنها تستحق اللوم، واهتمامها هو أنها تريد ألا تكون شخصًا «سيئًا». إن ذلك قد يبدو كأنه يجعل العاطفة ظاهرة بسيطة، لكن الأمر ليس كذلك، فالعواطف مركبة معقدة، وعرضية ومتكررة، وديناميكية، ولها بناء (جولدى ٢٠٠٠، ص ١٢-١٦).

هناك أيضًا قدر من الجدل حول إذا ما كانت العواطف - باعتبارها حالات ذهنية - يجب أن تعتبر تقييمًا أو معتقدات، أكثر من كونها شيئًا أوسع، باعتبارها «إدراكات» أو «انطباعات» عامة. إن روبرتس، على سبيل المثال - يكتب أن التفسيرات أو التأويلات التى تشكل جانبًا من العواطف يمكن أن تكون غير واعية، وفى العادة تكون لها طزاجة تذكرنا بإدراك الحواس: «إنها انطباعات، وهى الطريقة التى تظهر بها الأشياء للموضوع (للذات

التى تشعر بالعواطف - المترجم). إنها خبرات وتجارب معايشة وليس مجرد أحكام تقييمية أو أفكار أو معتقدات» (روبرتس ٢٠٠٣، الصفحات ٧٥، ٨٤-٨٧، ٨٩-٩٢). أما ديريك ماترافيرس فيقوم بتحديد الرأى بأن العاطفة يجب بالضرورة أن تكون معتقدًا أو «إدراكًا محدودًا» (ماترافيرس ١٩٩٨، ص ١٤). وتأخذ جينيفر روبنسون موقفًا مماثلاً (روبنسون ٢٠٠٥). وكلاهما يفضل رؤية واسعة أو فضفاضة حيث الحالة الذهنية المميزة لعاطفة لا تحتاج بالضرورة إلى أن تتضمن التصديق والاعتقاد.

و«التأثير العاطفى» تصنيف أوسع من «العاطفة»، فالتأثيرات العاطفية هى أية حالة محسوسة جسديًا، وتتضمن مجالاً واسعًا من الظواهر، بما فى ذلك العواطف، والحالات المزاجية، وردود الأفعال المنعكسة، والاستجابات التلقائية، والانعكاسات المحاكية، والرغبات، والمتع... إلخ. والعواطف هى حالة خاصة من التأثير العاطفى لأنها قصدية، أى أنها «تأخذ» «موضوعًا» ما وتجسد العلاقة بين شخص والبيئة المحيطة به. وعلى سبيل المثال، موضوع الخوف قد يكون خرتيتًا مهاجمًا. وموضوع غيرتى هو ذلك الرجل الذى يثرثر مع زوجتى. وخوفى وغيرتى قصديان لأنهما حول شىء ما وموجهان لشىء ما (جولدى ٢٠٠٠، ص ١٦-٢٨). أما التأثيرات العاطفية - من الناحية الأخرى - فتفتقد القصدية أو كونها «حول شىء ما». إن عسرًا هضميًا وشعوريًا بالغثيان ربما قد «تسببا» بأكل الكثير من الشطائر الحارة، لكن عسرٌ هضمًا ليس «حول» هذه الشطائر بنفس الطريقة التى كانت غيرتى حول زير النساء الذى يهدد بالخطر. وعسر الهضم هو مجرد مسألة مثير واستجابة، وليس علاقة قصدية. ويقول نويل كارول بأن التأثيرات العاطفية بدائية فى بنائها أكثر من العواطف، لذلك فإنه يخصص مصطلح «عاطفة» للتأثيرات العاطفية ذات البناء المعقد الذى يشمل عمليات ذهنية تتكامل مع الأحاسيس (أو ما يسميه روبرتس التأويل والتفسير) كارول ٢٠٠٨.

والحالات المزاجية - وهى نوع آخر من التأثيرات العاطفية - يُعتقد أنها تدوم فترة أطول، وأنها أخف حدة من العاطفة ذاتها. وهكذا قد تدوم الحالة المزاجية ساعات أو أيامًا، وقد لا تأخذ أى موضوع أيًا كان، وعلى سبيل المثال قد يكون المرء فى مزاج طيب أو سيئ بلا سبب ظاهر. والادعاء بأن الحالات المزاجية لا تأخذ موضوعًا، لا يخلو من مشكلات،

كما يشير بيتر جولدى (جولدى ٢٠٠٠). وأحيانًا فإن الحالات المزاجية السيئة تأتى بعد العواطف السلبية، وتأتى الحالات المزاجية الطيبة بعد العواطف الإيجابية. هناك إذن - بمعنى من المعانى - موضوع للعاطفة يكون «أيضًا» موضوع الحالة المزاجية. ومن الجدير بالملاحظة أيضًا أن الحالات المزاجية والعواطف - أيًا كان مفهومها - تؤثر كل منهما فى الأخرى، فشخص فى حالة مزاجية نشوانية مهيأ ليعيش عواطف محددة لأن الحالات المزاجية تؤثر فى التأويل والتفسير، والشخص النشوان يكون أكثر استعدادًا لتفسير الأحداث أو المواقف بطرق تبرزها هذه النشوة - باعتبارها مسلية أو مثيرة أو غير ضارة. وبالمثل فإن التجربة العاطفية يمكن أن تغير أيضًا ما يتلوها من حالات مزاجية.

- العواطف فى السينما

ما أنواع العواطف التى تكون لدى المتفرجين على الأفلام؟ أحد الأسئلة التى يمكن أن نطرحها هو إذا كانت «العواطف الإنسانية» مختلفة فى نوعها عن العواطف خارج قاعة العرض السينمائى. ومعظم دارسى السينما والاتصالات يقولون بأن العواطف السينمائية مشابهة بالعديد من الطرق للعواطف شديدة التنوع. ويقول بعضهم إن استجابات المتفرج للأحداث المتخيلة تشابه كثيرًا الاستجابات للأحداث الحقيقية، كما لو أن المتفرج يستمتع بوهم أن الأحداث تحدث له بشكل حقيقى (تان ١٩٩٦، ص ٨٢)، أو كما لو أن المتفرج كان «مشاركًا جانبيًا» فى أحداث حقيقية (جيريج وبرينتايس ١٩٩٦). ويقول تان بأن العواطف التى يشعر بها المتفرج فى السينما هى «عواطف الشاهد»، مقارنة بالعواطف التى نشعر بها عندما نشهد أحداثًا حقيقية، ويقول أيضًا بأن المتفرج يتخيل أنه «فى المشهد». كما يكتب جيريج وبرينتايس أن عواطف المتفرج تقارب العواطف التى قد يشعر بها «مشارك جانبى» حقيقى.

ومع ذلك، فإن هذه الدعاوى تتجاهل الفوارق المهمة بين عواطف المتفرج وعواطف المشاهد «خارج العالم الفيلمى». وحجتى فى ذلك أن الاستجابات العاطفية تفسيرات تقوم على الاهتمامات، حتى الجانب الذى يُصدر العواطف يستجيب لعناصر فى بيئته المحيطة به، وفى علاقة باهتماماته. إن هذا التفسير تلقائى ومباشر، باعتباره نتيجة «للافتراضات»

الشائعة التى هى فى جانب كبير منها لا واعية. ويمكننا أن نسمى هذه الافتراضات «الجهاز الذهنى» لمن يُصدر العواطف. وفى حالة متفرج السينما، ما هى عناصر الجهاز الذهنى للمتفرج التى تُبعد الاستجابة العاطفية عن الاستجابات العاطفية «للعالم الحقيقى»؟

هناك عنصران على الأقل للجهاز الذهنى للمتفرج يغيران الاستجابة بشكل كبير: ١- إدراك أن المتفرج لا يستطيع أن يؤثر عاطفيًا فى الأحداث بأية طريقة. ٢- فى حالة الفيلم الروائى فهم أن ما يراه المتفرج هو فى الحقيقة متخيل وليس حقيقيًا. ولكى نناقش العنصر الأول، يجب على المرء أن يفهم أن العواطف مصحوبة فى الأغلب «بنزعات للفعل» تُقمع فى حالة مشاهدة الفيلم. إن العواطف تنشأ وتتطور كميكانيزمات للتكيف تساعدنا على أن نكتشف بسرعة التهديدات أو القدرة على المواجهة، أو بكلمات أخرى الفرص فى البيئة المحيطة، كما أن هذه الميكانيزمات تضفى حركة على الفعل (الاستجابة) الذى نقوم به. وهكذا فإن تهديد نمر يؤدى إلى أفعال مبينة على مساعدة إمكانية البقاء على قيد الحياة، كالهروب مثلاً. والاشمئزاز يؤدى إلى نزعة تحاشى ما يسبب الاشمئزاز، كما أن الشفقة تؤدى إلى الرغبة فى تخفيف آلام الآخرين. والمتفرج على أى فيلم تقليدى يفهم أنه لا يوجد فعل سوف يؤثر على الأحداث المصورة على الشاشة. وهذا يعطى العواطف إحساسًا ظاهراتيًا مختلفًا، ويجعل العواطف السلبية محملة بدرجة أقل بالقلق، حيث إن الاستجابة العاطفية متحررة هنا من أية حاجة مباشرة أو مسئولية تدفعنا إلى الفعل. وثانيًا، فإن الجهاز الذهنى للمتفرج (بالنسبة للأفلام الروائية) يتضمن أيضًا معرفة بأن ما يراه روائى متخيل وليس حقيقيًا. ومشاهدة السينما - سواء كانت فى دار عرض أم فى المنزل، أم حتى فى طائرة، أو بالفرجة على شاشة تليفون محمول أو جهاز «آى بود» - نادرًا ما تتضمن الإيهام بأن ما نراه يحدث حقيقة فى وقت الفرجة عليه، وهذه الحقيقة تُبطل التشابه مع كون المتفرج شاهدًا على حدث حقيقى. وهذا بالضبط هو ما يجعل الأفلام أكثر قوة من الناحية العاطفية، دون تهديد سلامة المتفرج وراحته. وافتراض أن ما يراه متخيل يسمح للمتفرج بالاستمتاع بالمشاهد التى تتضمن ديناصورات هائجة، ومعارك طاحنة، ومشاهد تتعرض فيها الشخصيات لخطر عاطفى كبير. إن مثل هذه المشاهد تكون كريهة وغير محتملة بالنسبة لأغلبنا فى الحياة الحقيقية، لكنها ذات إمكانية لتقديم المتعة

فى عالم الفرجة على الأفلام الروائية. ومؤسسات صناعة الفيلم الروائى وكل القصص المتخيلة - حيث صناعة السينما ووسائط الاتصال من أهم هذه المؤسسات - تحث المتفرج على أن يتعامل مع الفيلم فى سياق اللعب والمواضعات الاجتماعية (إم سميث ١٩٩٥ ب).

وإذا كان حقيقيًا أن الأفلام الروائية التى تحكى قصصًا، والمؤسسات التى تقدمها، تدعو الجمهور إلى أن يقيم علاقة مع السينما باعتبارها من أعمال الخيال أو التخيل، فإن ذلك يثير سؤالاً مثيرًا للاهتمام: لماذا تكون لدى المتفرجين استجابات عاطفية أصلاً؟ فإذا كنا نعلم أن السفاح أنطون شيجر فى فيلم «ليس هناك وطن للرجال العجائز» (٢٠٠٧) غير موجود فى الحقيقة، فلماذا هو شخص مخيف إلى هذه الدرجة؟ ولماذا نشعر التعاطف مع دوروثى فى «ساحر أوون» (١٩٣٩) إذا كنا نفهم أنها ليست إلا محض خيال؟ إن ذلك هو ما يسمى «مفارقة العمل الروائى المتخيل»، والذى أغرى الفلاسفة منذ أن قال كولين رادفورد إنه إذا كانت العواطف تعتمد بشكل أساسى على التصديق والإيمان، فربما كانت استجاباتنا العاطفية لما هو متخيل استجابات غير عقلانية وغير مرغوب فيها، حيث إننا لا نصدق أن الأحداث والشخصيات المتخيلة حقيقية (رادفورد ١٩٧٥). هناك «حلان» أساسيان للمفارقة، وهما نظرية التظاهر ونظرية الفكر. وتقول نظرية التظاهر بأن المتفرجين والقراء تجاه الأعمال الروائية المتخيلة تكون لديهم عواطف، أو ربما «شبه عواطف»، داخل سياق لعبة التظاهر بالتصديق (والتون ١٩٩٠). أما نظرية الفكر فتقول بأنه يمكن أن تكون لدى المتفرجين أو القراء استجابات عاطفية أصيلة تجاه الافتراضات أو التخيلات التى ليس بالضرورة أن يصدقوا أنها حقيقية (سكراتون ١٩٧٤، لامارك ١٩٨١، كارول ١٩٩٠ ص ٥٩-٨٨).

لكن يمكن للمرء أيضًا أن يشير إلى أن المفارقة شديدة الصعوبة فى حلها بالنسبة «لعلماء الإدراك ذوى المنظور الضيق»، وهى أقل صعوبة بالنسبة لهؤلاء الذين يملكون منظورًا أوسع تجاه العواطف. وإذا كانت العواطف تنتج أحيانًا من الانطباعات أو الإدراكات التى لا ترتفع إلى مستوى التصديق، فإن المفارقة تبدأ فى التحلل بسبب أنها تعتمد على الفرضية الخاطئة بأن العواطف تعتمد بالضرورة على التصديق. إننا نستجيب للأعمال الفنية المتخيلة بعواطف حقيقية لأن العقل أو المخ الإنسانى مركب من وحدات،

وهناك أجهزة عديدة تعمل بشكل أو بآخر على نحو مستقل الواحد منها عن الآخر. وتشغل الأعمال المتخيلة أجزاء المخ التى تولد الاستجابات التلقائية، سواء كانت استجابات عاطفية أم مؤثرة عاطفيًا، فى الوقت الذى تثير فيه عملية الإدراك الراقية التى تمنع المتفرج من أن يستجيب كما لو أن الأحداث المتخيلة أحداث حقيقية. وإذا كانت الاستجابات الإنسانية نتيجة لعمليات عقلانية فقط، ومنفصلة عن الميكانيزمات الجسمانية والنفسية اللاواعية والتلقائية، فربما بدت مفارقة المتخيل أكثر إثارة للمشكلات.

ولكى نعود إلى السؤال حول كيفية اختلاف العواطف السينمائية عن العواطف خارج عالم السينما، فإننا نستطيع القول بأن العواطف الإنسانية تختلف على الأقل فى الطريقتين اللتين وصفناهما سابقًا. ويجب علينا أن نتذكر أن العواطف فى السينما لا تأخذ كلها موضوعًا لها من الشخصيات المتخيلة والأحداث الروائية. كما قد تكون لدى المتفرجين أيضًا عواطف مصنوعة تأخذ من الفيلم ذاته موضوعًا لها، وعواطف بعدية تأخذ موضوعًا لها من استجابات المتفرج السابقة أو استجابات الجمهور. فالإعجاب ببناء السرد السينمائى أو بتصميم الديكور، والإعجاب بمهارة بناء مشهد، أو الغضب من وجود شخصيات نمطية بشكل عنصرى أو كاره للبشر، كل ذلك عواطف مصنوعة. والعواطف البعدية مهمة أيضًا، فقد يكون لدى المتفرج الفخر أو الإشباع لأنه استجاب بشكل متعاطف مع محنة الشخصية (فيجين ١٩٨٣) على سبيل المثال، أو يمكن أن يشعر بالاشمئزاز من نفسه للاستجابة إلى هذا المشهد ذاته إذا اكتشف بعد ذلك أنه كان مشهدًا مفرطًا فى النزعة العاطفية.

ويمكن للعواطف تجاه الأعمال الروائية أو المتخيلة أن تكون مباشرة، أو أن تكون متعاطفة أو كارهة. والعواطف المباشرة تأخذ موضوعًا لها من السرد ذاته الذى يتكشف. والأمثلة هى التوقع، والفضول، والمفاجأة، والتشويق، والإعجاب. ويقترح تان أن «الاهتمام» ليس العاطفة المباشرة الأساسية فى السينما، لكن هناك عاطفة عالمية وأكثر دوامًا هى التى تقوم بشد اهتمام المتفرج إلى الشاشة (تان ١٩٩٦، ص ٨٥-١٢٠). والعواطف المتعاطفة والكارهة تأخذ موضوعًا لها من الشخصية، والسلوك، وموقف الشخصية فى الفيلم. وتتراوح هذه العواطف من «العواطف مع» - مثل الشفقة، والتعاطف، والإعجاب - إلى «العواطف ضد»، مثل الغضب، والاحتقار، والازدراء.

وهناك أسباب قوية خارج العالم السينمائى، لكنها يمكن أن تتغير وتتنوع بواسطة الإستراتيجيات السينمائية المختلفة. وعلى سبيل المثال فإن احتقار المتفرج وازدراءه تجاه دكتور شيلتون فى فيلم «صمت الحملان» (١٩٩٢) ينبع من سلوكه، والذى يتألف من التحرش الجنسى بالبطلة المثيرة للتعاطف كلاريس (جودى فوستر)، وهو السلوك الذى يجسد التسلط الجنسى والنزوع الجامع للسيطرة. إن هذه الأنماط لاستثارة للاحتقار والازدراء موجودة لدى المتفرج سواء داخل أو خارج قاعة العرض السينمائى. لكن صناع الأفلام يقومون بالعديد من الطرق بتضخيم الاحتقار والازدراء بواسطة وضع دكتور شيلتون فى مواجهة كلاريس فى «كارد واحد»، فى لقطات تجمع بينهما على نحو قريب وضيق مما يؤكد على التقارب غير المريح بالنسبة لكلاريس، وبواسطة توجيه انتباه الجمهور إلى السمات الكريهة فى مظهر شيلتون، وتعبيرات وجهه، وطريقة إلقائه. إن الأفلام ذات «واقعية زائدة»، إنها أضخم، وأوضح، وأكثر تركيزًا وبساطة، بالمقارنة مع ما هو واقعى (كارول ١٩٩٦ب، ص ٨٦،٨٧). (يجب أيضًا ملاحظة أن لدى الأفلام القدرة ليس فقط على توضيح وتقوية الاستجابة العاطفية، لكنها قد تعقد الاستجابات أيضًا بطرق آسرة من خلال استخدام التقنيات التى تثير شحنات عاطفية متعارضة وغير متوافقة).

كما أن دراسة كيف أن كل نمط من الأنماط الفيلمية يثير العاطفة يمكن أن تلقى الضوء على أنواع العواطف التى يشعر بها المتفرجون فى الأفلام. والدراسة الأكثر تعمقًا فى هذا المجال من منظور إدراكى تحليلى، كانت دراسة كارول «فلسفة الرعب»، حيث يقول كارول بأن «الرعب الفنى» يجمع بين الاشمئزاز والخوف، وكلاهما موجهان إلى «كائن غير نقى» أو وحش، يهدد سلامة الشخصيات المثيرة للتعاطف. كما يقترح كارول أيضًا حلاً «لمفارقة الرعب»، ذات العلاقة مع «مفارقة المأساة» (هيوم ١٩٨٥، فيجين ١٩٨٣)، ومثل هذه الأخيرة هناك أنواع فرعية يمكن أن يطلق عليها «مفارقة العاطفة السلبية». لماذا يقوم المتفرجون – خلال فرجتهم على الأفلام – بتعريض أنفسهم بإرادتهم لعواطف سلبية مثل الخوف، والاشمئزاز، بينما هذه العواطف من بين العواطف التى تسبب القرف، وعدم الراحة، والقلق، والخطر؟ هل يستمتع المتفرجون على السينما حقًا بالخوف والاشمئزاز باعتبارها «عواطف فنية»، أو كما يقترح كارول، هل الجمهور راغب فى أن يتحمل هذه

العواطف الكريهة بسبب فضوله حول الوحش، هذا الكائن غير النقى، بالإضافة إلى الكشف التدريجى عن أحداث السرد، وهل ذلك يجلب متعة قوية بما يكفى لكى توازن كراهية الخوف والاشمئزاز؟ لقد خلق رأى كارول الكثير من الجدال (على سبيل المثال: فيجين ١٩٩٢، جوت ١٩٩٥، يانال ١٩٩٩)، لتبقى مفارقة العاطفة السلبية مسألة هائلة.

- السرد والشخصية

تتم معايشة السينما والتليفزيون بشكل خاص من خلال العرض السمعى البصرى الذى يتوجه إلى الحواس بطرق تختلف عما يحدث فى الأدب، ولذلك نتائج فيما يخص استجابات التأثير العاطفى، وهو الموضوع الذى سوف نتناوله فى الجزء التالى. ولكن من المنطقى أولاً أن ندرس الطرق التى تستخدم بها الأفلام الروائية السرد والشخصية، وكلاهما مشتركان فى السينما والأدب، لكى تثير هذه الأفلام العاطفة فى المتفرج. ومعظم المنظرين فى مجال العواطف السينمائية يرون أن الاندماج مع السرد والشخصية محورى بالنسبة لاستجابة المتفرج العاطفية تجاه فيلم ما. إن العواطف تحدث فى الزمن، ومثل السرد ذاته فإنها تتطور مع تغير الموقف ومع حدوث التأثيرات الجسمانية المختلفة. وهكذا فإن اهتمام المتفرج بشخصية فى علاقتها مع مواقف السرد المتغيرة يعتبر بشكل خاص العمود الفقرى لعاطفة المتفرج. والاستجابة العاطفية تمد جذورها فى تقييم المتفرج للسرد فى علاقته بأهداف ورغبات الشخصية. إننا نحدد العواطف فى توافقها مع الأنواع المختلفة «للتفسير الذى يقوم على الاهتمام»، وتلك التفسيرات بدورها تتوافق مع تنويعات السيناريوهات التقليدية. لهذا فإن نوعًا محددًا من السرد - يكون فى العادة متطابقًا مع نمط فيلمى محدد - يميل إلى إثارة الشفقة، أو الخوف، أو الفرح، أو التعاطف... إلخ.

إن التعاطف أو الكراهية والنفور تجاه الشخصيات المختلفة، تقدمان البوصلة للمتفرج فى ضوء تفسيره للموقف السردى. وهكذا عند نهاية فيلم «صمت الحملان»، عندما يقوم هانيبال بإخبار كلاريس أنه يخطط لأكل كبد دكتور شيلتون كطعام للعشاء، قد يشعر المتفرج بنوع من الإشباع الكئيب، بدلاً من الرعب المقيت، لأن المتفرج يحتقر دكتور شيلتون بالفعل خلال الجزء السابق من الفيلم. أما إذا كان هانيبال قد قال لكلاريس إنها

سوف يتعشى «بها»، فسوف تكون استجابة المتفرج مختلفة تمامًا (وسوف تكون كارهة بشكل واضح)، لأن المتفرج يتعاطف بالفعل مع كلاريس.

ومن أحد موضوعات الجدال، الدرجة التى تتطابق بها عواطف المتفرج مع العواطف المفترضة للبطل المثير للتعاطف. إن توحد المتفرج أو اندماجه، وتعاطفه، وتقمصه، لكها أساسية فى أية مناقشة حول التأثير العاطفى للسينما. وحيث إنها تناقش فى فصل آخر من الكتاب (انظر الفصل ٩)، فسوف نذكرها بشكل موجز هنا. أن صاحب النظرية السينمائية الذى يدعم بقوة «فرضية التوحد»، أى وجهة النظر التى تقول بتطابق عواطف المتفرج والشخصية الرئيسية، هو توربين جرودال، الذى يقدم «نموذج تعاقب: PECMA» بالنسبة لاستثارة العاطفة فى السينما (مصطلح PECMA اختصار للآتى: الإدراك، العاطفة، التعرف، والفعل الحركى)، وهى الفرضية التى تجمع بين نظرية الإدراك وعلم الأعصاب. وبالنسبة لجرودال، فإن استجابة المتفرج العاطفية تعتمد أساسًا على توحد المتفرج مع الشخصيات. فعند مشاهدة فيلم، يتبنى المتفرج أهداف الشخصية، ويحاكى ذهنيًا موقف الشخصية، ويستجيب للفيلم اعتمادًا على هذه المحاكاة. ونموذج جرودال يقوم على «التعاقب» فى أنه يقارن بين المعايشة الزمنية للمتفرج مع تدفق نهر السرد الذى يؤدى إلى نهاية الفيلم. إن الشخصية الرئيسية تصبح الطوف الذهنى الذى يطفو المتفرج فوقه فى هذا النهار. ويقوم المتفرج بتقييم أهداف الشخصية، وتقدمها، وتعويقها، وعقباتها، كما يقوم مسافر بتقييم تقدم الطوف الذى يركبه. وبالتالى يستجيب المتفرج عندما يطفو كل من المتفرج والشخصية الرئيسية فى نهر السرد. والمتفرج يُسقط ذاته على الشخصية الرئيسية، ويستجيب بمثل استجابة الشخصية الرئيسية (جرودال ١٩٩٧، ٢٠٠٦).

وأحد الاعتراضات على هذا الرأى يقوم على أمثلة مناقضة لفرضية أن الاستجابة الذهنية للمتفرج تطابق الأحاسيس المتخيلة للشخصية الرئيسية فى الفيلم. إن هناك حالات كثيرة تتصارع فيها أهداف المتفرج ورغباته حتى مع أكثر الشخصيات الرئيسية إثارة للتعاطف، مثلما يحدث مع إيثان إدواردز (جون وين) ورغبته العنصرية المستحوذة فى أن يقتل ابنة أخته ديبى (ناتالى وود) فى فيلم «الباحثون» (١٩٥٦) لأنها أصبحت حبيبة سكار، زعيم الهنود الذى يكرهه إيثان. أو مثل رغبة المتفرج فى أن ينجح ريك (همفرى

بوجارت) فى فيلم «كازابلانكا» (١٩٤٢) فى التغلب على نرجسيته الساخرة الكئيبة، ويصفح عن إلزا (إنجريد بيرجمان)، ويساعد بكل الحرب لازلو على الهرب من كازابلانكا. وفى هذين المثالين، فإن أهداف المتفرج ورغباته لا تتطابق ان مع أهداف ورغبات الشخصية الرئيسية، على الأقل حتى نقترب من نهاية الفيلم. أو تأمل أفلامًا ذات شخصيات رئيسية لها نقاط ضعف، مثل «خمس مقطوعات سهلة» (١٩٧٠)، أو «لا يمكن غفرانه» (١٩٩٢)، أو «إيرين بروكوفيتش» (٢٠٠٠)، أو شخصيات رئيسية منجرفة إلى طريق خاطئ كما فى «الأب الروحى: الجزء الثانى» (١٩٧٤)، أو شخصيات رئيسية مشوشة، ملتبسة أخلاقيًا، وتعانى من صراع داخلى، مثل ديكارد فى «بائع الأنصال» (١٩٨٢) أو جونى كاش فى «السير على الطريق المستقيم» (٢٠٠٥). إن المتفرج يستطيع أن يفهم تلك الشخصيات ذات النقائص، أو المنجرفة، أو المشوشة، فقط لأن المتفرج يستجيب لها من منظور متمحور حول الذات، وهو لا يقبل بشكل كلى أهداف الشخصيات ورغباتها من داخلها.

والرأى القائل بأن المتفرج يستجيب للشخصيات بشكل ثابت - سواء كانت مثيرة للتعاطف أم لا- من منظور خارجى يمكن أن نسميه «التمحور حول الذات بشكل لا يمكن التخلص منه»، أو ما يسميه كارول «الاستيعاب» (كارول ١٩٩٠، ص ٨٨-٩٦)، أو نسميه «التضامن بالنسبة للشخصيات المثيرة للتعاطف (كارول ٢٠٠٨). ومن المنطقى أن السرد الفيلمى يبنى مسارًا مفضلاً أو مقصودًا للاستجابات العاطفية الملائمة لاستجابات الشخصية الرئيسية المثيرة للتعاطف، لكنه ليس مسارًا مطابقًا أبدًا (بلاتينيا قيد النشر). واستجابات المتفرج - كما يثيرها الفيلم - لها تكافؤ مشابه للشخصية الرئيسية المثيرة للتعاطف، لكنها تختلف أيضًا، وعلى نحو واضح أحيانًا. وعلى سبيل المثال، ففى الوقت الذى يكون لدى المتفرج قدر كبير من التعاطف مع إيرين (جوليا روبرتس) وهى تناضل الشركات التى تلوث البيئة فى فيلم «إيرين بروكوفيتش»، فإن ميلها للغضب المفاجئ واللغة البذيئة يقللان من كفاءتها. وإذا كانت إيرين غير راضية أو كارهة لنفسها فى نوبات الغضب تلك، فإن المتفرج سوف يحكم بأن هذه النوبات أخطاء خفيفة ومسلية وتحتاج إلى الإصلاح. إن إيرين تكون فى هذه الحالات غاضبة، وقد يكون المتفرج كارهًا لذلك على نحو طفيف، لكنه قد يكون مستمتعًا أيضًا.

إن «علاقة» المتفرج بالشخصية المفضلة تكون علاقة تعاطف، مع استيعاب لموقف الشخصية. و«علاقة» المتفرج النفسية بشخصية رئيسية مثيرة للتعاطف تكون داخلية وخارجية معًا. والجزء الداخلى يتألف من محاكاة المتفرج لأفكار الشخصية، مع عمليات تلقائية مثل التقليد والعدوى العاطفية (إم سميث ١٩٩٥، بلاتينيا ١٩٩٩، كارول ٢٠٠٨). ويتضمن الجزء الخارجى تقييم الموقف الأعم للشخصية، ويشمل معلومات تكون أحيانًا غير متاحة للشخصية، كما يدمج تقييم الشخصية واستجابتها لموقفها. وفى ضوء هذا الاندماج الداخلى والخارجى فى وقت واحد مع الشخصية، فإن أفكار ومشاعر المتفرج لا يمكن أن تتطابق مع أفكار ومشاعر الشخصية، حيث إن الاستجابة تتضمن بالضرورة الجانب الخارجى من الاندماج مع الشخصية (إم سميث ١٩٩٥).

ويأخذ صاحب النظرية السينمائية جريج إم سميث تناولاً بديلاً بالتركيز على السرد والشخصية باعتبارهما المثيرين الأساسيين للعاطفة. ولقد بنى سميث نظريته عن إثارة المؤثر العاطفى فى السينما على أهمية الحالات المزاجية فى السينما. وهو يقول بأن «التأثير العاطفى الأساسى للسينما هو خلق الحالة المزاجية» (جى سميث ٢٠٠٣، ص ٤٢). وعندما تكون العواطف قوية، وقصيرة، ومتقطعة، تبقى الحالات المزاجية فترة أطول. والعواطف تعتمد على الحالات المزاجية باعتبارها «حالات موجِّهة» تجهز المتفرج لاستجابات عاطفية محددة تقودها تقنيات أسلوبية متنوعة. ويرفض سميث مركزية السرد والشخصية فى استثارة العواطف، ويقول بأن رمزية التناول القائل بأن الأسلوب يقود العواطف هى تركيزها على المفاتيح التى يقدمها الأسلوب، بدلاً من التركيز الأساسى على السرد والشخصية. إن العناصر الأسلوبية تقود العواطف من خلال التداعى، وليس من خلال التقييم المرتبط بالسرد والشخصية، لذلك فإن تجربة التأثير العاطفى من خلال التداعى والعناصر الأخرى الأقل بدائية هى التى تثير اهتمام سميث. وهكذا يتحول سميث أولاً إلى المفاتيح الأسلوبية التى يتم تصميمها لاستثارة العواطف، وهو بذلك يختلف عن معظم المنظرين والفلاسفة، الذين يضعون السرد والشخصيات فى مركز استثارة العواطف، والذين يقولون بأن الحالات المزاجية والمفاتيح الأسلوبية فى الأفلام تكتسب أهميتها من علاقتها بسيطرة أهداف الشخصية والموقف السردى.

- التأثير، العاطفة والأسلوب

يُعرض العمل السينمائى فى شكل ما من أشكال العرض السمعى البصرى، وهو على هذا النحو حسى بشكل غير موجود فى قراءة الأدب. وأى تفسير لاستثارة التأثير العاطفى فى الأفلام يجب أن يضع فى اعتباره الطبيعة الحسية للعرض السمعى البصرى، أو الوسائل التى تتوجه بها الأفلام إلى حاستى البصر والسمع. والبحث فى هذا المجال من التجربة السينمائية هو فى مرحلة أولية. والواقعية الإدراكية (برينس ١٩٩٦) التى يستخدمها الوسيط تسمح فى العادة للفيلم أن يستولى على العمليات الإدراكية بتأثيرات عاطفية قوية. وتستقى الأفلام جانبًا من قوتها من العمليات الجسمانية التلقائية التى تستثار فى المتفرج. وبحث ليندا ويليامز «أجساد سينمائية: النوع، والنمط، والمبالغة»، يستكشف مبالغات العنف، والرغبة الجنسية، والبكاء، والتى يستثيرها الرعب، والبورنوجرافيا، والميلودراما على التوالى (ويليامز ١٩٩٩)، وتسميها ويليامز «أنماط الجسد»، لكن ذلك قد يبدو أنه يتضمن أن بعض الأنماط الفيلمية تتوجه ببساطة إلى العقل. إن كل الأفلام تتوجه إلى الوجود الجسدى للمتفرج، وهذا ما تم الإقرار به أخيرًا فى الدراسات السينمائية، مع كتب مثل كتاب فيفيان سوبشاك «أفكار جسمانية وثقافة الصورة المتحركة» (٢٠٠٤)، وكارل بلاتينيا «المتفرجون المتحركون: السينما الأمريكية وتجربة المتفرج» (وشيك الصدور)، وفى الفلسفة على سبيل المثال فى كتاب كارول «فلسفة الصور المتحركة» (٢٠٠٨)، وأعمال آمى كوبلان (٢٠٠٦).

تصف آمى كوبلان ببراعة أهمية التأثير العاطفى فى إدراك الجسد الإنسانى للصور الواقعية - خاصة فى الوجه الإنسانى - وذلك فى بحثها المنشور فى هذا الكتاب (تحت عنوان «التقمص والتفاعل مع الشخصية»). لكن هناك طرقًا أخرى تكون فيها للأفلام - من خلال التوجه البصرى والسمعى - شحنة قوية مثيرة للعاطفة. واستجابات المتفرج للحركات، والأصوات، والألوان، والأنسجة، والتحولات المكانية - ناهيك عن أنواع محددة من المضمون التصويرى - هى فى الجانب الأكبر تلقائية وسابقة على الاستجابة. إن المخ البشرى لم يتطور لكى يتفاعل مع الوسائط البصرية، أو مع أى نوع من أنواع التجسيد، لكن المخ البشرى قام بتكييف نفسه تجاه المعلومات الأكثر مباشرة فى البيئة المحيطة،

والتى يجب على البشر الاستجابة لها يوميًا من أجل بقائهم ونموهم. وهكذا فإن استجابات المتفرج للوسائط السمعية البصرية تمد جذورها - فى جانب منها - تلك الاستجابات الإدراكية الطبيعية التى تطورت عبر فترات طويلة من التاريخ الإنسانى، والتى تحولت فى بعض الحالات إلى مواضعات عبر عقود من صناعة الأفلام.

إن صانع الفيلم يستطيع أن يؤثر عاطفيًا فى المتفرج من خلال متغيرات عديدة من الأسلوب السينمائى، بدءًا من تكوين اللقطة، إلى الحركة، والمونتاج، واللون، والصوت، والموسيقى. وهناك أمثلة قليلة تكفى لكى توضح المؤثرات والأدوات العديدة التى تقدم بها الأفلام التأثير العاطفى. إن الموسيقى تتوافق مع أو تؤثر فى نظامنا الفسيولوجى من خلال الإيقاع، والسرعة، وطبقة الصوت وجرسه، والتنوع، والموسيقى تؤثر عاطفيًا فى المتفرج بطرق جسمانية (مادية) بدأ الباحثون فى فهمها فقط. إن «المتعة السمعية»، أو ما يسمى أحيانًا «تأثير تتبع التردد»، هو على سبيل المثال تأثير سمعى «عاكس مثل المرآة»، وتميل الوظائف الفسيولوجية للجسم، مثل ضربات القلب أو موجات المخ، إلى أن تتزامن مع الأنماط الإيقاعية لمقطوعة سمعية، سواء كانت نصًا موسيقيًا أم مجرد نبضات قلب (فيكرز ٢٠٠٤). إن مجرد وجود نبضات قلب على شريط الصوت، تتزايد فى قوتها أو سرعتها، يمكن أن تزيد من نبضات قلب المتفرج (ستيرن وأعوانه ١٩٧٢)، وبذلك فإنها تزيد التشويق والقلق فى الاستجابة لمشهد سينمائى. والمتعة السمعية هى إحدى الطرق حيث يمكن للصوت - والموسيقى بشكل خاص - أن تكون له تأثيرات جسمانية مباشرة على المتفرج.

والأمثلة الأخرى تتضمن استجابة الشعور بالصدمة والأشكال الأخرى من إدراك المفاجأة وفقدان الاتجاه (بيرد ٢٠٠٠، تشوى ٢٠٠٣)، والجاذبية الشهوانية والاستجابات الغريزية الأخرى لأنواع مختلفة من المحتوى، والمحاكاة فى العلاقة مع الوجه الإنسانى، والصوت، والإيماءات، وأوضاع الجسد (بلاتينيا ١٩٩٩، كارول ٢٠٠٨)، والتأثيرات الإدراكية والفسيولوجية للون والتظليل، والتأثيرات الحركية، وأنماط التقارب (استجابات القرب والابتعاد). وبرغم أن العديد من هذه الاستجابات تلقائية ولحظية، فإن لها علاقة بالعواطف الأكثر تعقيدًا وذلك بالعديد من الطرق. إن التأثيرات العاطفية قد تساعد

العواطف أو تزيدها، أو تنوع التجربة بطرق مرهفة من التعقيد، وظلال المعانى، أو تعميق تجربة التأثير العاطفى لأحد المشاهد (بلاتينيا، وشيك الصدور).

- الخطاب البلاغى والأيديولوجيا

إن التناول الإدراكى أو الطبيعى للتأثير العاطفى فى الدراسات السينمائية مايزال فى مهده، ولم يتناول بعد مسائل الخطاب البلاغى وأيديولوجيا العاطفة فى السينما على نحو كاف. كيف يلعب التأثير العاطفى دورًا فى قدرة الأفلام على التأكيد على القيم أو استبدالها، وكذلك المعتقدات والأيديولوجيات. لقد بحثت نظرية التحليل النفسى السينمائية، التى تلازمت مع الفكر الماركسى، عن أعمق دوافع المتفرج للفرجة على الأفلام، وأقامت علاقة بين متعة ورغبة المتفرج، والاهتمامات الأيديولوجية الأوسع. وإذا كان البعض يرون أن هذه النظريات غير كافية بسبب نزعتها الحتمية ونقائص مفاهيمها، فإنها مع ذلك جعلت هذه المسائل موضوعًا محوريًا للبحث. إن أصحاب النظريات الإدراكية والتحليلية - من ناحية أخرى - كانوا مشغولين إلى حد كبير بتطوير النظريات الأساسية للاستجابات العاطفية تجاه الأفلام، وهو الانشغال المبرر إذا اعتبر المرء أن مثل هذه النظريات الأساسية مقدمة لاعتبارات أخرى أبعد.

لقد مضت النظريات الإدراكية بشكل مبدئى فى هذا المجال، واقتراحات طرقًا لدراسة مسائل الخطاب البلاغى والأيديولوجيا فى علاقتهما بالتأثير العاطفى، وذلك من منظور إدراكى فضفاض. ودافع كارول - على سبيل المثال - عن تناول «صورة المرأة» فى النقد السينمائى النسوى، وقال بأن تكرار الشخصيات النمطية المثيرة جنسيًا، والسيناريوهات النمطية (مثل صورة «المرأة الفاتنة القاتلة فى فيلم «تجاذب قاتل» (١٩٨٧)، وصورة «المرأة العنكبوت» فى العديد من أفلام نمط الفيلم نوار)، قد «تغير مسار عواطف» المتفرجين بالتأثير سلبيًا على الاستجابات العاطفية التقليدية عند الرجال تجاه النساء (كارول ١٩٩٦ ب، ص ٢٧٠). كما أن موراى سميث (١٩٩٦) وبلاتينيا (١٩٩٧) قد انتقدا ما يعتبرانه شكًا فى غير موضعه للعاطفة فى النقد البريختى (انظر فصل برتولت بريخت» فى هذا الكتاب). ولا شك فى أن كارول على حق فى أن الشخصيات والسيناريوهات النمطية تملك

القدرة على تغيير الاستجابات العاطفية التقليدية على نطاق واسع، ويقدم بلاتينيا نظرية فى الطرق التى تجعل بها الأفلام الروائية هذه الشخصيات النمطية شخصيات بارزة وقوية عاطفيًا (وشيك الصدور)، وهو يركز على عاطفة «البواب» (المسار الذى تمضى فيه العاطفة – المترجم)، والخاصة بالاحتقار الأخلاقى المتعارف عليه اجتماعيًا، ثم يعمم هذه الفكرة لتشمل الوسائل التى يمكن بها استخدام العواطف المختلفة لاستثارة الحكم على الأشخاص، وهو التقييم الذى يمد جذوره فى الشخصيات النمطية، كما يمكن بها صنع طرق بارزة وتقليدية وممتعة للاستجابة للسيناريوهات الروائية.

* * *

انظر أيضًا «الوعى» (الفصل ٤)، «التقمص والتفاعل مع الشخصية» (الفصل ٩)، «الفرجة والمشاهدة» (الفصل ٢٢)، «برتولت بريخت» (الفصل ٣٠)، «نويل كارول» (الفصل ٣١)، «نظرية الإدراك» (الفصل ٣٢)، «الظاهراتية» (الفصل ٤٠)، «التحليل النفسى» (الفصل ٤١)، «سينما الرعب» (الفصل ٤٦).

المراجع

Baird, R. (2000) "The Startle Effect: Implications for Spectator Cognition and Media Theory," *Film Quarterly* 53: 12–24.

Carroll, N. (1990) *The Philosophy of Horror*, New York and London: Routledge.

—— (1996a) "The Power of Movies," in *Theorizing the Moving Image*, Cambridge: Cambridge University Press.

—— (1996b) "The Image of Women in Film: A Defense of a Paradigm," in *Theorizing the Moving Image*, Cambridge: Cambridge University Press.

—— (2008) *The Philosophy of Motion Pictures*, Maldon, MA, and Oxford: Blackwell.

Choi, J. (2003) "Fits and Startles: Cognitivism Revisited," *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 61: 149–57.

Coplan, A. (2006) "Catching Character's Emotions: Emotional Contagion Responses to Narrative Fiction Film," *Film Studies: An International Review* 8: 26–38.

Feagin, S. L. (1983) "The Pleasures of Tragedy," *American Philosophical Quarterly* 20: 95–104.

—— (1992) "Monsters, Disgust and Fascination," *Philosophical Studies* 65: 75–84.

Gaut, B. (1995) "The Enjoyment of Horror: A Response to Carroll," *British Journal of Aesthetics* 35: 284–9.

Gerrig, R. J., and Prentice, D. A. (1996) "Notes on Audience Response," in D. Bordwell and N. Carroll (eds.) *Post-Theory: Reconstructing Film Studies*, Madison: University of Wisconsin Press.

Goldie, P. (2000) *The Emotions: A Philosophical Exploration*, Oxford: Clarendon Press.

Grodal, T. (1997) *Moving Pictures: A New Theory of Genres, Feelings, and Cognition*, Oxford: Oxford University Press.

—— (2006) "The PECMA Flow: A General Model of Visual Aesthetics," *Film Studies: An International Review* 8: 1–11.

CARL PLANTINGA

Hume, D. (1965) "Of Tragedy," in J. V. Lenz (ed.) *Of the Standard of Taste and Other Essays*, Indianapolis and New York: Bobbs-Merrill.

Lamarque, P. (1981) "How Can We Fear and Pity Fictions?," *British Journal of Aesthetics* 21: 291–304.

Matravers, D. (1998) *Art and Emotion*, Oxford: Clarendon Press.

Plantinga, C. (1997) "Notes on Spectator Emotion and Ideological Film Criticism," in R. Allen and M. Smith (eds.) *Film Theory and Philosophy*, Oxford: Oxford University Press.

—— (1999) "The Scene of Empathy and the Human Face on Film," in C. Plantinga and G. M. Smith (eds.) *Passionate Views: Film, Cognition, and Emotion*, Baltimore, MD: Johns Hopkins University Press.
—— (2006) "Disgusted at the Movies," *Film Studies: An International Review* 8: 81–92.
—— (forthcoming) *Moving Viewers: American Film and the Spectator's Experience*, Berkeley: University of California Press.
Plantinga, C., and Smith, G. M. (1999) "Introduction," in C. Plantinga and G. M. Smith (eds.) *Passionate Views: Film, Cognition, and Emotion*, Baltimore, MD: Johns Hopkins University Press.
Prince, S. (1996) "True Lies: Perceptual Realism, Digital Images, and Film Theory," *Film Quarterly* 49: 27–37.
Radford, C. (1975) "How Can We Be Moved by the Fate of Anna Karenina?," *Proceedings of the Aristotelian Society* (suppl. vol.) 49: 67–80.
Roberts, R. C. (2003) *Emotions: An Essay in Aid of Moral Psychology*, Cambridge: Cambridge University Press.
Robinson, J. (2005) *Deeper Than Reason: Emotion and Its Role in Literature, Music, and Art*, Oxford: Oxford University Press.
Scruton, R. (1974) *Art and Imagination*, London: Routledge and Kegan Paul.
Smith, G. M. (2003) *Film Structure and the Emotion System*, Cambridge: Cambridge University Press.
Smith, M. (1995a) *Engaging Characters: Fiction, Emotion, and the Cinema*, Oxford: Oxford University Press.
—— (1995b) "Film Spectatorship and the Institution of Fiction," *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 53: 113–27.
—— (1996) "The Logic and Legacy of Brechtianism," in D. Bordwell and N. Carroll (eds.) *Post-Theory: Reconstructing Film Studies*, Madison: University of Wisconsin Press.
Sobchack, V. (2004) *Carnal Thoughts: Embodiment and Moving Image Culture*, Berkeley: University of California Press.
Stern, R. M., Botto, R. W., and Herrick, C. D. (1972) "Behavioral and Physiological Effects of False Heart-Rate Feedback: A Replication and Extension," *Psychophysiology* 9: 21–9.
Tan, E. S. (1996) *Emotion and the Structure of Narrative Film*, Mahwah, NJ: Lawrence Erlbaum.
Vickers, E. (2004) *Music and Consciousness*. Available at www.sfxmachine.com/docs/musicandconsciousness.html (accessed 19 May 2008). (Paper on the conscious effects of music on listeners.)
Walton, K. (1990) *Mimesis as Make-Believe: On the Foundations of the Representational Arts*, Cambridge, MA: Harvard University Press.
Williams, L. (1999) "Film Bodies: Gender, Genre, and Excess," in L. Braudy and M. Cohen (eds.) *Film Theory and Aesthetics: Introductory Readings*, 5th ed., Oxford: Oxford University Press.
Yanal, R. J. (1999) *Paradoxes of Emotion and Fiction*, University Park, PA: Penn State University Press.

(٩)

التقمص والتفاعل مع الشخصية

آمي كوبلان

التفاعل مع الشخصية مسألة محورية فى فلسفة السينما، ولها آثارها على العديد من المسائل الفلسفية الأخرى. وبرغم أن المناقشات حول التفاعل مع الشخصية فى الدراسات السينمائية والفلسفية تدلنا على الكثير، فإنها فى الأغلب مثيرة للتشوش لسببين على الأقل. أولاً هناك تنويعة من المفاهيم التفسيرية المستخدمة فى هذه المناقشات، والقليل فقط من هذه المناقشات هو الذى يستخدم بشكل متسق. وثانيًا فإن تجربة التفاعل مع الشخصية ذاتها تجربة معقدة إلى حد كبير، فهى تشير إلى كل عناصر الفرجة التى تعتمد على الشخصيات أو ذات علاقة بها، وهى تشتمل على العديد من الأنواع المختلفة من العلاقات، وعلى عدد من الأنواع الإضافية للاستجابة، وارتباطات بين كل التجارب المختلفة.

وهناك معالجتان نظريتان كبريان للأسئلة حول مسألة الفرجة: نظرية التحليل النفسى السينمائية، ونظرية الإدراك السينمائية. وكما يوحى اسمها فإن نظرية التحليل النفسى السينمائية تعتمد بشكل كبير على التحليل النفسى، خاصة أعمال جاك لاكان، بالإضافة إلى النظرية الماركسية، ودراسات سوسير اللغوية، ونظرية النقد، وأعمال العديد من مفكرى ما بعد الحداثة وما بعد الاستعمار. أما نظرية الإدراك فتعتمد إلى حد كبير على البحث فى العلوم التجريبية ذات العلاقة بالعقل، مثل علم النفس الإدراكى، والنظرية التطورية، وعلم النفس الاجتماعى، وعلم الجهاز العصبى. كما يتشارك معظم المنظرين فى

نظرية الإدراك السينمائية فى فرضية أن تجربتنا المعرفية والإدراكية خلال مشاهدة فيلم يشبه بشكل أو بآخر تجربتنا المعرفية والإدراكية فى أحداث حياتنا اليومية.

وفى هذا الفصل سوف أستعرض بعضًا من التفسيرات الأساسية للتفاعل مع الشخصية، وهى التفسيرات التى تطورت فى كل من نظرية التحليل النفسى السينمائية ونظرية الإدراك السينمائية. وتختلف هذه التفسيرات كثيرًا فى افتراضاتها الأساسية، ونظرياتها عن علم النفس الإنسانى، ومصادرها لإثبات افتراضاتها. وما يجمع هاتين النظريتين هو محاولاتهما للإجابة عن سؤال كيفية تفاعل المتفرج مع الشخصيات المتخيلة فى السينما. (تعنى الشخصيات المتخيلة هنا هى أنها شخصيات داخل «حدوتة» الفيلم التى تم تأليفها وفقًا للخيال الإبداعى لصناع الفيلم - المترجم).

- نظرية التحليل النفسى السينمائية

خلال سبعينيات القرن العشرين، ظهرت نظرية التحليل النفسى السينمائية كإطار أساسى فى الدراسات السينمائية لفهم السينما وتفاعلنا معها. والاهتمام المحورى للنظريات من هذا النوع هو كيف أن السينما، وتقنياتها، ومواضعات صنع الأفلام، تجعل من الفرجة السينمائية تجربة ممتعة تستخدم وتستغل الرغبات غير الواعية، وتعيد إنتاج الأيديولوجيا السائدة. والعديد من هذه النظريات تعتمد فى فهم علم النفس للفرجة السينمائية على نموذج «لاكان» للتطور الإنسانى وتكوين الذاتية.

- نظرية الأداة (apparatus) جان لوى بودرى وكريستيان ميتز

نظرية الأداء عند جان لوى بودرى وكريستيان ميتز تمثل إحدى أكثر الحركات المؤثرة فى نظرية التحليل النفسى السينمائية، خاصة فى مسألة الفرجة (بودرى ١٩٨٦ أ، ميتز ١٩٨٦). وتؤكد نظرية الأداة على أنه لكى نفهم استجابة الفرجة، يجب أن نفهم أولاً طبيعة الأداة السينمائية، أى كيف أن تنظيم وتجسيد السينما يتفاعل مع علم النفس الإنسانى، والرغبة والفهم الإنسانيين. ويقول بودرى بأن الأداة السينمائية تحول المتفرج إلى كائن

متجاوز للواقع «تأخذ الكاميرا مكانه، والتى تشكل الأشياء فى هذا «العالم» وتضع القواعد لها» (بودرى ١٩٨٦ أ، ص ٢٩٥). وتيار الصور على الشاشة يخلق انطباعًا للواقع يمثل موضع المتفرج المثالى (أو وضع الفرجة) فى مركز الرؤية باعتباره خالقًا للمعنى، والذى يضفى إحساسًا بالمنطق والتحكم. إنه شكل من الموضع المميز للكاميرا حيث يتوحد المتفرج مع الشخصيات على الشاشة.

ويصف بودرى عمليتين مختلفتين من التوحد. الأولى هى توحد المتفرج مع الكاميرا، وتلك بدورها تتيح توحد المتفرج مع الشخصيات. وفى هذه النظرة، وكما يحدث خلال مرحلة المرآة التى يتوحد فيها الطفل مع صوره المثالية عن نفسه، فإن المتفرج يتوحد من منظور الكاميرا مع الشخصيات المثالية على الشاشة. وطبقًا لرؤية «لاكان»، فإن بودرى يقول إننا جميعًا نملك الرغبة فى العودة إلى المراحل الأولى لتطورنا، حيث كنا نعيش لحظات من التكامل المتسق، برغم أننا لا نكون واعين بهذه الرغبة. وهذه الرغبة تصف الجاذبية الطبيعية لتجربة الفرجة السينمائية. إن الفرجة على الأفلام تفعل ما هو أكثر من تسليتنا، إنها تشبع الرغبة غير الواعية، بالحث على النكوص الاصطناعى إلى الوراء لحالة من الانصهار النرجسى الكامل، والذى يقول عنه بودرى إنه يتصف بأنه «يفتقد التفريق بين الذات والبيئة المحيطة لها» (بودرى ١٩٨٦ ب، ص ٣١٣).

وكما يصفه بودرى، فإن التوحد عملية تحذف الحدود بين الذات والآخر، لتخلق نوعًا من الانصهار الذى يشتمل عليهما كليهما. وأساس هذا التوحد هو الرغبة غير الواعية فى النكوص، ذات علاقة أقل مع شخصيات محددة فى فيلم محدد، أو سمات خاصة بمتفرج فرد وعملياته النفسية، لكن العلاقة الأكبر هى مع قدرة الأداة السينمائية على إشباع هذه الرغبة سابقة الوجود. وتلك إحدى صور الشكل السينمائى والتى يشير إليها بودرى لكى يوضح كيف أن السينما أيديولوجية.

ومثل بودرى، فإن كريستيان ميتز يركز على التوحد مع الكاميرا، ويضع تشبيهًا بين هذه العملية ومرحلة المرآة. لكنه يؤكد على فرق مهم بين علاقة الطفل بالمرآة، وعلاقة المتفرج بالشاشة. فعندما يحدِّق الطفل فى المرآة، يرى نفسه فى صورته المنعكسة فيها.

وهذا لا يحدث فى التوحد السينمائى، فالمتفرج ليس جزءًا مما يدركه على الشاشة. إنه يدرك لكنه لا يتم إدراكه. غير أنه أكثر من ذلك، إنه ذات تدرك كل شىء حتى إن العالم على الشاشة كما لو كان موجودًا «من أجل» المتفرج، كما لو أنه تم خلقه «بواسطته»:

«فى السينما، يكون الآخر وحده موجودًا على الشاشة، أما بالنسبة لى فأنا موجود لكى أنظر إليه. إننى لست جزءًا فيما يتم إدراكه، بل على العكس أنا الذى أدرك «كل شىء». وهذا هو ما تصنعه السينما من المتفرج. وأنا أدرك كل شىء لأننى موجود بالكامل فى جانب من يقوم بالإدراك، وغائب عن الشاشة، لكن من المؤكد أننى موجود فى قاعة العرض، عين وأذن كبيرتان حيث ما يتم إدراكه لا يجد من يدركه، والذى يشكل «الدال» السينمائى (إنه أنا الذى أصنع الفيلم)». (ميتز ١٩٨٦، ص ٢٥٢).

وبناء المتفرج باعتباره ذات متسامية يحدث من خلال التوحد مع الكاميرا، والتى يعايشها المتفرج باعتبارها نوعًا من التوحد مع الذات كحالة نقية من الإدراك.

أين يؤدى ذلك بالتوحد مع الشخصيات؟ إن الأفلام تعطينا الفرص على التوحد مع الشخصيات – من وجهة نظر ميتز– لكن التوحد مع الشخصيات أقل أهمية فى تحليله. إنه يكتب: «بالنسبة للتوحد مع الشخصيات، وبمستوياتها المختلفة (مثل الشخصيات خارج الكادر على سبيل المثال)، فإن ذلك أنواع ثانية وثالثة من التوحد السينمائى، وهى تؤخذ جميعًا ككل فى مقابل توحد المتفرج مع مظهره الخاص» (ميتز ١٩٨٦، ص ٢٥٩).

وأحد أهداف مناقشات بودرى وميتز حول التوحد السينمائى الأولى مع الكاميرا وتحديقها (فيما يتم تصويره – المترجم)، هو إلقاء الضوء على البناء الأيديولوجى للأداة السينمائية. ومكان الذات، التى تدرك كل شىء وتصنع المعنى، يتكشف باعتباره إيهامًا. إن المتفرج ليس فى الحقيقة هو الذى يخلق معنى الصور على الشاشة، كما أنه لا يتجاوز حدود المكان، والزمان، والجسد، كما يوحى المنظور الذى يتم خلقه. وبتلك الطريقة، وباعتباره نتيجة للطبيعة الخادعة المتأصلة فى الأداة السينمائية، فإن هذه الأداة «تستخدم النظام فى ذات الوقت الذى يخفيه» كما يشرح بودرى (بودرى ١٩٨٦ أ، ص ٢٨٩).

- التحليل النسوى- لورا ميلفى

تدرس صاحبة النظرية النسوية لورا ميلفى مصدر متعتنا فى الفرجة على الأفلام، وتحلل تضمينات وآثار هذه المتعة. إنها تضفى تعقيدًا على تفسير بودرى وميتز على التوحد فى الفرجة باستخدام التحليل النفسى، لكى توضح كيف أن السينما تتبنى عمليات التوحد التى تكرس المثل الأبوية القمعية.

وتحدد ميلفى نمطًا من المواضعات السينمائية فى الأفلام الهوليوودية السائدة. إن هذا النمط يتضمن ١- افتراض وجود متفرج رجل، ٢- تأسيس بطل ذكر باعتباره ذات فاعلة يتحكم فى معنى السرد وشخصيات أنثوية باعتبارهن «حاملات للمظهر»، ٣- تأسيس شخصيات أنثوية باعتبارهن موضوعات سلبية وضعيفة وموضوعًا للرغبة اللذائذية الشهوانية، موجودات لكى «ينظر إليهن» عن طريق الشخصيات الذكرية والمتفرجين من الذكور (ميلفى ١٩٨٦). إن هذا النمط يجسد «التحديق الذكورى»، أو طريقة رؤية العالم، والتفكير فيه، والتصرف به، طريقة تعتبر النساء موضوعات ضعيفة وسلبية يتم النظر إليهن بواسطة الذوات الذكورية (ديفيروه ٢٠٠٢).

وعندما يتفرج المتفرج الذكر على فيلم هوليوودى نمطى، يتوحد مع البطل الذكر الذى يمثل مثال الذات. ومن خلال هذا التوحد مع الأداة الفاعلة والمتحكمة على الشاشة، فإن المتفرج يتحكم فى الأحداث السردية التى تتكشف أمامه، ويستمتع بالتلصص على الشخصيات الأنثوية، أو يتعلق بشكل جنسى بأجزاء من أجسادهن. إن ذلك يعطى المتفرج إحساس القوة الكاملة، والمتعة المرتبطة بالفرجة.

ويهدف تحليل ميلفى إلى توضيح أن هذا التوحد مع الأبطال الذكور يستغل الرغبات اللاواعية، ويستثمر النزعة الجنسية التى تولد المتعة وتقوم على مؤسسات أقامها المجتمع. وإذا كانت ميلفى على حق، فإن هناك أشكالاً محددة من التفاعل مع الشخصيات - ربما كانت الأشكال الأكثر شيوعًا - تلعب دورًا جوهريًا فى جعل السينما أداة للقيم الأيديولوجية القمعية.

وتفسير ميلفى الأصلى للتوحد القائم على الفرجة تلقى العديد من التحديات من كل الجبهات، من النظريات النسوية، من نظرية التحليل النفسى السينمائية، ونظرية الشواذ (التى تقوم على إعطاء الحق لكل الطوائف الشاذة والمنحرفة – المترجم)، ونظرية الإدراك السينمائية. لقد توجهت النظرية النسوية ونظرية الشواذ بالاتهام تجاه ميلفى بأنها تظهر نزعة جنسية تقوم على المغايرة الجنسية (بمعنى آخر ترفض الشذوذ الجنسى – المترجم)، وذلك من خلال زعمها بأن المتفرج المفترض هو رجل مستقيم (غير شاذ)، كما أنها تفشل فى تناول المتفرجة المرأة، ودور العِرْق فى التجسيد، وموقف المتفرج المتحول جنسيًا (على سبيل المثال: كريد ١٩٩٨، هوايت ١٩٩٨، فريدبيرج ١٩٩٠، دوان ١٩٩٠). كما أن هناك العديدين الذين اعتبروا موقف ميلفى من العلاقة بين المتفرج والشخصية على الشاشة موقفًا متجمدًا أو جاهزًا، لذلك فإنه ليس موضع مقاومة أو ممارسات فرجة ثورية أو هدامة (على سبيل المثال: فريدبيرج ١٩٩٠، سميث ١٩٩٥، هوايت ١٩٩٨). كما تلقت ميلفى انتقادات على فشلها فى استكشاف أشكال وتأثيرات سينمائية بديلة. ومع ذلك فإن المرء يقدر تفسير ميلفى الخاص بالتوحد مع الشخصية، فلا يمكن إنكار أنها ألقت الضوء على موضوع النوع (ذكر أو أنثى)، والممارسات القمعية، ووضعت هذه الموضوعات فى مركز الدراسات السينمائية بعد أن كانت فى الهامش. وقبل أن تناقش ميلفى هذه الموضوعات، لم يلق عليها الكثير من الضوء، خاصة موضوع النوع (ذكر أو أنثى) داخل السينما، وصناعة الأفلام، والتفاعل مع الشخصيات. وبعدها لم يعد هذا الأمر إلى ما كان عليه.

- نظرية الإدراك السينمائية

تأخذ نظرية الإدراك السينمائية منحى مختلفًا تمامًا لمسألة التفاعل مع الشخصية، فهى تتوجه إلى البحث فى العلم التجريبى (القائم على التجربة العملية) وفلسفة العقل، لكى تفهم كيف يعمل هذا التفاعل، وهى تركز ليس على التأثير الأيديولوجى للتفاعل، وإنما على كيفية تفسير هذا التفاعل لاستجابات المتفرج العاطفية تجاه السينما. وعلاوة على ذلك، فإن معظم منظرى وفلاسفة السينما من هذا التيار يفترضون أننا نستطيع أن نستخدم ما

نعرفه حول كيفية عمل العمليات النفسية فى الحياة العادية، وذلك لكى نفهم كيفية عملها خلال الفرجة على الأفلام.

- التوحـــد

برغم أن المنظرين فى كل من تيار نظرية التحليل النفسى ونظرية الإدراك فى مجال نظرية السينما يتحدثون حول التوحد مع الشخصيات، فإن كلاً منهما يفهم المفهوم على نحو مختلف تمامًا. بل إن داخل نظرية الإدراك السينمائية ذاتها هناك تنويعة من العمليات النفسية يشار إليها باعتبارها عوامل للتوحد، بما فى ذلك عمليات التقمص، والمحاكاة، والتعاطف، والانعكاس فى المرآة. ولقد قال بعض المنظرين بأنه نظرًا للغموض والالتباس، فإن مصطلح «التوحد» يجب ألا يظل مستخدمًا لوصف سمات استجابة الفرجة (ألين ٢٠٠٣). وفى نفس هذا الخط يفضل البعض الآخر التخلى عن مصطلح التوحد، واستخدام مفهوم أو مفاهيم أكثر دقة (سميث ١٩٩٥). ليس هذا بسبب أن هؤلاء المنظرين لا يعتقدون أن شيئًا مثل التوحد يحدث بين المتفرجين والشخصيات على الشاشة، ولكن لأنهم يعتقدون أنه أيًا كانت هذه العملية، فقد يكون من الأفضل تفسيره بطريقة أخرى. لكن نويل كارول – على النقيض – يؤمن بأن التوحد – الذى يتم تفسيره بالعديد من الطرق – ليس جزءًا كبيرًا من التفاعل مع الشخصيات، ولا يفسر إلا القليل من استجابة الفرجة (على سبيل المثال: كارول ٢٠٠٧، ٢٠٠٨، ص ١٦١ – ١٧٧).

وبرغم هذه الاهتمامات، فإن بيريس جوت يعتبر التوحد مفهومًا يستحق الاهتمام فى تفسير علاقتنا مع الشخصيات. وهو يدافع عن استخدامه من منطلقين منفصلين (جوت ١٩٩٩). الأول، إن متفرجى السينما العاديين يستخدمون المصطلح أكثر من أى شىء آخر لوصف تجربتهم فى الفرجة. وإذا كانوا يكرهون هذا المصطلح، فذلك لأنهم لا يستطيعون التوحد مع أى من الشخصيات.

وبالنسبة لبعض المتفرجين، فإن الأفلام لايمكن أن تنجح أو تفشل إلا إذا كانت تتبنى التوحد مع الشخصيات والمدى الذى تفعل به ذلك (جوت ١٩٩٩، ص ٢٠٠). والثانى، هو

أن جوت يصر على أن مفهوم التوحد أقل تشوشًا مما يقترح أو يوحى المنظرون، لكنه ببساطة يحتاج إلى التنقيح.

ولكى يحدث ذلك، فإن جوت يفسر أننا حين نتحدث عن التوحد مع الشخصية، فإن هذا لا يعنى أننا نتخيل أننا هذه الشخصية، بل إننا نعنى أننا نتخيل كوننا فى موقف الشخصية. إن هذا هو المعنى العام للتوحد، لكن هناك العديد من الأوجه المختلفة لأى موقف، لذلك فإن هناك طرقًا عديدة مختلفة نتوحد بها مع الشخصية. وباختصار فإن التوحد جزئى ويتعلق بوجه واحد من أوجه الموقف، وهو لا يتضمن استنساخًا كاملاً لتجربة الشخصية، ولا فقدان هوية المتفرج. ويحرص جوت على الإشارة إلى أن كلاً من الاستخدام اليومى للتوحد بواسطة متفرجى السينما، واستخدام جوت نفسه للمصطلح، ليس فيهما شىء مشترك مع مفهوم التوحد الذى يستخدمه منظرو نظرية التحليل النفسى السينمائية.

ويذكر جوت أربعة أوجه للتوحد: الإدراكى، والتأثير العاطفى، والحافز أو الدافع، والمعرفى. وهكذا نتخيل أننا نرى ما تراه الشخصية، أو نشعر به، أو نريد ما تريده، أو نعتقد ونصدق ما تعتقده وتصدقه (جوت ١٩٩٩، ص ٢٠٥). والتوحد مع أحد أوجه موقف الشخصية لا يستتبع التوحد بأى وجه آخر، ومع ذلك، وفى بعض الحالات، فإن نوعًا من التوحد قد يشجع أنواعًا أخرى منه.

ويدافع جوت عن مفهوم التوحد من خلال التوضيح، وليس الاستبدال أو التنقيح، لمعناه. وعلى عكس معظم المفاهيم التفسيرية التى تستخدم لوصف التفاعل مع الشخصية، فإنه يؤكد على أهمية أن التوحد مصطلح يستخدم بواسطة المتفرجين العاديين. وتحليله يوحى بأن المتفرج العادى قد لا يشعر بالتشوش كما يعتقد معظم المنظرين.

- بنية التعاطف - التفاعل الجمعى

يوجه موراى سميث انتقادات للتفسيرات النمطية للتوحد مع الشخصية، لفشل هذه التفسيرات فى الإمساك بتعقيد استجابات الفرجة تجاه الشخصية. وهو يقدم حجته فى ذلك بأن مفهوم التوحد لا يقدم الكثير لتوضيح العلاقة بين المتفرجين والشخصيات، حيث إن التوحد والمصطلحات المتعلقة به تُستخدم بطرق مختلفة. فتفسيرات التوحد التى

تعتمد على التحليل النفسى عند «لاكان» تقع فى خطأ آخر فى تركيزها أكثر من اللازم على الجاذبية البصرية للسينما، على حساب قدرتها على إشراك المتفرج فى النشاطات المعرفية وذات العلاقة بالخيال الإبداعى (سميث ١٩٩٥).

وتفسير سميث البديل لاندماج المتفرج يسمح بأنواع متعددة من تجربة العلاقة بين المتفرج والشخصية. ويقوم سميث باستخدام منهج ريتشارد ولفهايم فى التمييز بين الخيال الإبداعى المركزى واللامركزى. ويشير الخيال المركزى إلى تخيل موقف «من الداخل»، أى من وجهة نظر محددة. أما الخيال اللامركزى فهو على النقيض يشير ببساطة إلى تخيل أن نفس الموقف يحدث دون أن يكون ذلك من داخل الموقف. وطبقًا لسميث، فإن الخيال اللامركزى يلعب دورًا أهم من الخيال المركزى فى تفاعل المتفرج، وهذا عكس تفسيرات التوحد النمطية. ويطور سميث نموذجًا لتجربة الفرجة يشكل ثلاثة مستويات مختلفة من التفاعل، وإن كانت على علاقة مع بعضها بعضًا، وذلك نظام يطلق هو عليه «بنية التعاطف». وتشكل ظواهر التقمص سمة منفصلة فى تفسير سميث، حيث إنها تعمل داخل بنية التعاطف أو ضدها.

وتلك المستويات الثلاثة المرتبطة جميعًا بالخيال اللامركزى هى التعرف، والانحياز، والولاء. والتعرف هو مصطلح سميث لقيام المتفرج ببناء الشخصيات باعتبار كل منها ذات سمات فردية خاصة بها، وأداة إنسانية مستمرة. ويشير الانحياز إلى الطريقة التى يقوم بها سرد فيلم ما بإتاحة تواصل المتفرج مع أفكار الشخصيات وأحاسيسها وأفعالها، والانحياز فى جوهره هو تواصل المعلومات. أما الولاء فيصف العملية التى تخلق بها السينما التعاطف مع الشخصيات أو ضدها.

ويكشف نموذج سميث عن كيف ولماذا يعيش المتفرجون توحدًا جماعيًا، أى كيف يعيشون مستوى واحدًا من التفاعل مع شخصية وليس مستوى آخر، أو يعيشون مستويات مختلفة من التفاعل مع شخصية خلال مجرى الفيلم، أو مستويات مختلفة من التفاعل مع شخصيات مختلفة.

- التقمص

هناك تناول حديث نسبيًا أكثر شهرة لموضوع التفاعل مع الشخصية، يركز على التقمص. ولأن من المعتقد أن التقمص هو إحدى الطرق الأساسية التى نتفاعل بها عاطفيًا مع تجربة شخص آخر فى الحياة العادية، ويكاد الجميع أن يتفق على أننا نتفاعل عاطفيًا مع تجارب الشخصيات السينمائية، فإن المنظرين استنتجوا منطقيًا أن البعض على الأقل من هذا التفاعل يمكن أن يتسم بأنه تقمص (انظر على سبيل المثال فيجين ١٩٩٦، نيل ١٩٩٦، كورى ٢٠٠٤، كوبلان ٢٠٠٤). وللتقمص مزية على التوحد فى كونه مفهومًا تفسيريًا، وهى أنه يشير إلى العمليات النفسية التى تمت دراستها بواسطة العلماء التجريبيين (على سبيل المثال، ديسيتى وسومرفيل ٢٠٠٣، ديسيتى وجاكسون ٢٠٠٤، آيزينبيرج وسترابر ١٩٨٧، هوفمان ٢٠٠٠، آيزينبيرج ٢٠٠٠، باتسون وآخرون ٢٠٠٧)، وهو أيضًا مفهوم يستخدمه المتفرجون السينمائيون العاديون عادة لوصف ردود أفعالهم تجاه الشخصيات.

وبرغم هذه المزية، فإن تفسيرات استجابة المتفرج التى تركز على التقمص تواجه العديد من الصعوبات ذاتها التى تواجه تفسيرات التوحد، خاصة التنافس المتعدد بين مفاهيم التقمص التى تشير إلى العمليات النفسية المختلفة التى تتنوع - كثيرًا فى بعض الأحيان - فى وظائفها، وظواهرها، وآلياتها، وتأثيراتها (انظر على سبيل المثال، آيزينبيرج ٢٠٠٠، باتالى وشيك الصدور، كوبلان وشيك الصدور).

لكننا حين نطبق فقط مفهومًا أكثر دقة للتقمص، فإننا سوف نحقق تقدمًا فى محاولاتنا لفهمه. لقد اقترحت مثل تلك العملية فى صياغة المفهوم، والتى تعتمد على البحوث النفسية والعصبية الحديثة (كوبلان وشيك الصدور، وانظر أيضًا كوبلان ٢٠٠٤). وطبقًا لصياغتى تلك للمفهوم، فإن تقمص شخصية هو عملية تخيلية معقدة، من خلالها يحاكى المتفرج الحالات النفسية القائمة للشخصية، بما فى ذلك معتقدات الشخصية، وعواطفها، ورغباتها، وذلك من خلال معايشة تجارب الشخصية من خلال وجهة نظر الشخصية، وفى نفس الوقت الحفاظ على التفريق الواضح بين الذات والآخر. وإذا تم فهم التقمص

بتلك الطريقة الأكثر دقة، فإنه لن تتم المخاطرة بإذابة الحدود بين الذات والآخر، كما لن يحتاج الأمر من المتفرج أن تكون لديه نفس عواطف الشخصيات التى يتقمصها، برغم أن عليه أن يشعر بها على الأقل (كوبلان ٢٠٠٤). كما أن هذا يتطابق أيضًا مع بعض الاكتشافات التجريبية الأكثر معاصرة (على سبيل المثال، ديسيتى وسومرفيل ٢٠٠٣، ديسيتى وجاكسون ٢٠٠٤، آيزينبيرج ٢٠٠٠).

ولكى يقوم المتفرج بتقمص إحدى الشخصيات، فإنه عليه أن يجسد بدقة الحالات النفسية للشخصية بدرجة أو بأخرى، لكنه قد يعيش أيضًا حالات إضافية كجزء من استجابته الخاصة به، وهى الاستجابة التى تتحقق من خلال التفريق الواضح بين الذات والآخر. ويتيح التقمص للمتفرج أن يتواصل مع الشخصيات بينما يبقى منفصلاً عنها. ويكون تفاعل المتفرج مع تجارب الشخصية فى هذه الحالة عميقًا، لكنه لا يحدث على حساب هويته المنفصلة، وهو ما يعنى أن المتفرج يستطيع الاستمرار فى طيف واسع من التجارب النفسية التى لا تتطابق مع التجارب النفسية للشخصية (كوبلان ٢٠٠٤، ص ١٤٧–١٤٩).

ومن الشائع وضع سمات لاستجابة الفرجة باعتبارها تقمصًا. إننا نتحدث عادة عن الأفلام على أنها تقدم تجارب الآخرين باعتبارها تنوب عن تجاربنا، وذلك من خلال عمليات التقمص، كما نشير إلى التقنيات العديدة التى يستخدمها صناع الأفلام لتشجيع ذلك ومساعدته. بالإضافة إلى ذلك، فإن البحث التجريبى حول استيعاب النص وفهم السرد يقدم بعض الأدلة للاعتقاد بأن التقمص جزء معتاد من الطريقة التى نقيم بها علاقة مع الشخصيات (كوبلان ٢٠٠٤، هاريس ٢٠٠٠).

- المحاكاة

فى الخمسة عشر عامًا السابقة، فإن العديد من المناقشات حول التقمص فى الجماليات الفلسفية وفلسفة السينما كانت مرتبطة بالمناقشات حول نظرية المحاكاة (على سبيل المثال، سميث ١٩٩٥، فيجين ١٩٩٦، نيل ١٩٩٦، كورى ١٩٩٥، ٢٠٠٤، هارولد ٢٠٠٠). ظهرت نظرية المحاكاة خلال ثمانينيات القرن العشرين باعتبارها بديلاً لـ «نظرية النظرية»، والتى كانت هى الرؤية السائدة فى الفلسفة وعلم النفس فى كيفية فهم وتوقع الحالات الذهنية

للآخرين، أو «قراءة الأفكار». وطبقًا لنظرية النظرية، إننا نفعل ذلك بالتوجه إلى نظرياتنا عن علم النفس الجماهيرى (الشعبى)، والذى يتألف من مجموعة من التعميمات شبه المقننة التى تربط بين الحالات الذهنية المختلفة وحالات ذهنية أخرى، وظروف خارجية، وسلوك صريح. ويشرح منظرو المحاكاة هذه الأشياء على نحو مختلف تمامًا. ففى وجهة نظرهم، إننا نحاول أن نحدد ما يفكر فيه الآخرون ويشعرون به ويرغبون فيه، وذلك بمحاكاة حالاتهم الذهنية، أى بمحاولة تبنى منظورهم، باستخدام ذهننا لصياغة ذهنهم فى ظل ظروف محددة (من أجل صياغات معاصرة لنظرية المحاكاة والدفاع عنها، انظر كورى ورافينسكروفت ٢٠٠٢، ص (٤٩-٧٠)، كورى ٢٠٠٤، جولدمان ٢٠٠٦، ومن أجل نقد معاصر لنظرية المحاكاة انظر شيتش ونيكولز ٢٠٠٣، ص ١٣١-١٤٢). ومن أجل تحقيق محاكاة ناجحة، فليس من الكافى بالنسبة لنا أن نعيش نفس عواطف وأفكار شخصية ما، بل يجب علينا أن تكون لدينا هذه العواطف والأفكار من خلال عمليات مشابهة (فيجين ١٩٩٦، ص ٨٧،٨٨). وفى أعقاب ظهور نظرية المحاكاة فى فلسفة العقل، استخدمها الفلاسفة ومنظرو السينما لشرح استجابتنا العاطفية تجاه الفن، بما فى ذلك استجابتنا العاطفية تجاه شخصيات متخيلة.

ما علاقة المحاكاة بالتقمص؟ فى مجالى فلسفة العقل والجماليات، فإن مناقشات التقمص والمحاكاة مرتبطة على نحو وثيق. بل الأكثر من ذلك فإن مفاهيم أى منهما تستخدم بالتبادل، كما أن المحاكاة تستخدم باعتبارها تفسيرًا للتقمص وطريقة عمله. وبرغم هذا الارتباط بينهما، فقد يكون من الأفضل عند هذه النقطة الإبقاء على هذين النموذجين للتفاعل مع الشخصية منفصلين. إن أيًا من مصطلح التقمص أو مصطلح المحاكاة لا يستخدم على نحو متسق، ونادرًا ما تكون العلاقات بينهما واضحة تمامًا. وإذا استخدمنا المحاكاة لتعريف التقمص، أو استخدمنا التقمص لفهم المحاكاة، فإننا نخاطر بالتشوش بدلاً من توضيح ما يحدث خلال التفاعل مع الشخصية (من أجل مزيد من المناقشة حول صعوبة تعريف المحاكاة والتقمص، انظر جولدى ١٩٩٩، نيكولز وآخرون ١٩٩٦، ص (٥٩-٦٧)، شيتش ونيكولز ١٩٩٧، ص ٢٩٩).

- عمليات الانعكاس فى المرآة

كما أوضحنا فى الأجزاء السابقة، فإن أصحاب فلسفة الإدراك، وفلاسفة السينما، ركزوا أساسًا على أشكال التفاعل مع الشخصية، وهى الأشكال التى تشمل عمليات ذات مستويات عليا. إن ذلك فى جانب منه رد فعل لما يعتبرونه تأكيدًا مبالغًا فى نظرية التحليل النفسى السينمائية على العمليات اللاواعية، وفى جانب آخر نتيجة للأطر النظرية. لقد بدأ هذا النموذج فى التحول، عندما بدأ عدد صغير من فلاسفة الإدراك السينمائية فى أن يأخذوا بجدية الطرق الأقل تعقيدًا للاستجابة تجاه الشخصيات، مثل المحاكاة الحركية، ومحاكاة التأثير العاطفى، والمحاكاة فى المستويات الدنيا، وردود الأفعال الانعكاسية كالمرآة، والعدوى العاطفية (سميث ١٩٩٥، بلاتينيا ١٩٩٩، ووشيك الصدور، تشوى ٢٠٠٣، كوبلان ٢٠٠٦، كارول ٢٠٠٧، ٢٠٠٨). ولأن كلاً من هذه العمليات هى عملية تلقائية تسبب المحاكاة أو انعكاس المرآة، فإن من المفيد الجمع بينهما تحت التصنيف العريض لعمليات الانعكاس فى المرآة.

وعمليات الانعكاس فى المرآة هى مجموعة من الآليات الداخلية ونظم التغذية العكسية والتى تسبب فى ظل ظروف معينة أن تكون لدينا تجارب من نفس نوع تجارب الشخصية التى نراها (على الشاشة)، وبذلك ننتهى إلى أن «نعكس» كالمرآة هذه الشخصية. وتلك العمليات هى فى الجانب الأكبر منها تلقائية ولاإرادية. وهى تحدث من خلال الإدراك المباشر، ولا تتضمن المخيلة الإبداعية ولا عمليات الإدراك ذات المستويات العليا. وهى بذلك تمثل نموذجًا أكثر بدائية بكثير للتفاعل مع الشخصية بالمقارنة مع الأنماط التى تناقش عادة فى نظرية السينما الإدراكية.

والعدوى العاطفية هى إحدى عمليات الانعكاس فى المرآة، والتى نعرف عنها أكثر من العمليات الأخرى. كما أن العدوى العاطفية هى من أكثر العمليات أهمية بشكل خاص فى التفاعل مع الشخصية. لقد قام علماء النفس إلين هاتفيلد، وجون كاشوبو، وريتشارد رابسون، بتعريف العدوى العاطفية باعتبارها «الميل إلى المحاكاة التلقائية، وتزامن التعبيرات والتلوين الصوتى والإيماءات والحركات مع تعبيرات وأصوات وإيماءات وحركات شخص آخر، وبالتالى تلاقى كل ذلك على المستوى العاطفى» (هاتفيلد وآخرون

١٩٩٢، ص ١٥٣، ١٥٤). وكما يشرح آخرون ستيفن ديفيز، فإن هذا «يتضمن النقل من (أ) إلى (ب) لتأثير عاطفى محدد بحيث يتأثر (ب) عاطفيًا بنفس طريقة (أ)، لكن دون أخذ حالة (أ) أو أى شىء آخر كموضوع عاطفى» (ديفيز وشيك الصدور). ونتيجة لقدرتنا المتأصلة فينا لانعكاس أحدنا فى الآخر كالمرآة، فإن تجاربنا العاطفية يمكن أن تتأثر عاطفيًا بشكل فورى ومباشر بعواطف الآخرين، ولا تحتاج إلى أن تعتمد على التقييم الواعى أو التفسير لعواطف الآخرين أو لأحداث خارجية.

وفى ضوء طبيعة العدوى العاطفية، فإن السينما ملائمة بشكل خاص لإنتاج هذه العدوى العاطفية. ويشرح كارل بلاتينيا ذلك فى مناقشته لـ «مشهد التقمص»، والذى يشير إلى المشهد الذى يبطئ فيه السرد، وتصبح فيه التجربة العاطفية للشخصية موضع الاهتمام. إن مثل هذه المشاهد - والتى يتم تصويرها بشكل خاص من خلال اللقطات القريبة والتركيز على وجه الشخصية - تحتوى على شروط عديدة لاستثارة العدوى العاطفية. والأكثر أهمية هو الانتباه، حيث إن استجابات العدوى العاطفية تتطلب أن يتركز انتباه المتفرج على تعبيرات وجه الشخصية. ويحقق صناع الأفلام ذلك من خلال استخدام اللقطات القريبة جدًا، والبؤرة الضحلة (بحيث تتركز البؤرة على الشخصية بينما يتشوش ما هو موجود فى المقدمة والخلفية - المترجم)، وأبنية ذات وجهات نظر متعددة، وكذلك باستخدام لقطات تتزايد قربًا من وجه الشخصية وتعبيراتها (بلاتينيا ١٩٩٩، ص ٢٣٩- ٢٥٥).

وبرغم أن استجابات الانعكاس فى المرآة تنتج عن إدراك المتفرجين للشخصيات، فإنها وحدها لا تستطيع أن تتيح فهمًا عميقًا للشخصيات، ولا تستطيع أيضًا أن تولد التقمص أو التعاطف. إن مراقبة تجربة الشخصية تبدأ عملية استجابة انعكاس المرآة، لكن المتفرج العادى لن يكون واعيًا بحدوث ذلك. ومع ذلك فإن هذه العمليات يزيد من مستوى الإثارة الجسمانية عند المتفرج، ويمكن أن تقوى استجابته العاطفية (كارول ٢٠٠٧، ٢٠٠٨، بلاتينيا ١٩٩٩، ووشيك الصدور).

ولأن استجابات العدوى العاطفية يمكن أن تنطلق بالإثارة الحسية المباشرة وحدها، فإنها لا تتطلب الاندماج فى السرد أو الاعتماد على الشخصية. وذلك هو أحد أسباب أن

السينما تستثير فى العادة استجابات عاطفية على نحو أكثر سهولة من الأدب. وهناك سمة مهمة أخرى للعدوى العاطفية، وهى قدرتها على أن تتسبب فى الاستجابات العاطفية متناقضة مع التجربة العاطفية الكلية للمتفرج مع فيلم ما (سميث ١٩٩٥).

ومن المهم أن عمليات الانعكاس فى المرآة أو استجابات المحاكاة متفردة بالنسبة لتجربتنا مع السينما. إن التفاعل مع الروايات الأدبية غير الدرامية يمكن أن يصنع التقمص، والتعاطف، والعواطف التى تنتج عن التقييم الإدراكى، ولا يستطيع أن يصنع عمليات الانعكاس فى المرآة، حيث إنه لا يتوجه مباشرة إلى إدراك أو حواس القارئ. إن ذلك يجعل عمليات الانعكاس فى المرآة مهمة تمامًا، حيث إنها جزء مما يميز السينما بشكل عام، واستجابتنا تجاه الشخصيات السينمائية بشكل خاص، عن الأدب واستجابتنا تجاه الشخصيات الأدبية (غير المسرحية) (كارول ٢٠٠٧، ص (١٨٥-١٩١)، بلاتينيا وشيك الصدور، خاصة الفصل الخامس، كوبلان ٢٠٠٦).

- التعاطف والتركيز المسبق على الحكم والتصنيف

إن التحدى الأكثر جدية وأهمية لتفسيرات التوحد فيما يخص التفاعل مع الشخصية، بما فى ذلك التى تؤكد على دور التقمص والمحاكاة، يأتى من نويل كارول، الذى اتهم هذه التفسيرات مرارًا وتكرارًا بأنها تفشل فى تفسير معظم ردود أفعالنا تجاه الشخصيات السينمائية المتخيلة (كارول ٢٠٠٧، ٢٠٠٨، ص ١٧٧-١٨٤). وكارول لا ينكر أن هناك شيئًا على علاقة بالمحاكاة، أو التقمص، أو التوحد، يمكن أن يحدث أحيانًا خلال الفرجة على السينما، لكنه يؤكد على أنه عندما تتطابق عواطف المتفرج مع عواطف الشخصية، فإن ذلك يحدث بشكل خاص بسبب التركيز المسبق على الحكم والتصنيف (وهو ما سوف أشرحه لاحقًا)، وليس بسبب عملية التوحد أو المحاكاة (٢٠٠٨، ص ١٤٩-١٩١).

ويقدم كارول العديد من الحجج لدعم موقفه. فهو أولاً يقول إن لعواطف المتفرجين أهدافًا وبواعث مختلفة عن عواطف الشخصيات، لذلك فإن هذه العواطف لا يمكن أن تكون متطابقة، وذلك - كما يقول - لأننا نراقب مواقف الشخصيات من خارج السرد وثانيًا، تكون لدى المتفرجين عادة معلومات مختلفة أو معلومات أكثر مما هو لدى الشخصيات،

لذلك فإن للمتفرجين تجربة عاطفية مختلفة فى معايشة أحداث السرد. وأخيرًا، تكون لدى المتفرجين عادة رغبات أو ميول مختلفة عما لدى الشخصيات، أو حتى متناقضة ومتصارعة مع ما لدى الشخصيات. وإذا كان التقمص أو المحاكاة، أو أى شكل آخر من التوحد، جزءًا كبيرًا من تفاعلنا مع الشخصيات، فسوف يكون هناك تماثل أكبر مما يحدث بين الحالات الذهنية للشخصيات والحالات الذهنية للمتفرجين.

ومن وجهة نظر كارول البديلة عن التفاعل مع الشخصية، فإن معظم الاستجابات العاطفية للمتفرجين تجاه السينما تنتج عن عملية أو اثنتين: ١- التركيز المسبق على الحكم والتصنيف للسرد، ٢- التعاطف مع الشخصيات السينمائية.

والتركيز المسبق على الحكم والتصنيف هو مصطلح كارول للعملية التى يقوم بها صانع الفيلم بوضع أحداث وأفعال معينة فى المقدمة عند تجسيد السرد، لكى يدركها المتفرج باعتبارها مخططات معتادة تثير رد فعل عاطفيًا. ويقبل كارول نوعًا من نظرية تقيم العاطفة تتوجه إلى العواطف المعتادة. ومن خلال تلك النظرة، فإن العاطفة تتطلب نوعًا من الحكم أو الاعتقاد أو التصديق، والذى يحدث حالة شعور من نوع ما. وعلى سبيل المثال، فإذا كنت أصدق أن (س) قد أساء إلىّ، فإننى أشعر بالغضب تجاه (س)، والحكم فى هذه الحالة هو أن (س) أساء إلىّ، وهو ما يتطابق مع شعور الغضب (من أجل ملخص أو نقد للحكم على العاطفة، أو نظرية إدراكية للعاطفة، انظر روبنسون ٢٠٠٥، وشيك الصدور). إن صناع الأفلام يحاولون ضمان أن المتفرجين يستجيبون عاطفيًا، من خلال التركيز على الأفعال، والأحداث، وسمات الشخصية، والتى تلائم المعايير الخاصة بعواطف محددة. إن ذلك يجعلنا مستعدين للاستجابة عاطفيًا، برغم أن ذلك ليس كافيًا لاستثارة استجابة ما، إذ يجب على المتفرج أن يهتم أيضًا بالشخصيات ذات العلاقة أو بحصيلة القصة. وبدون ذلك، فإن المتفرجين يستطيعون التعرف على كيفية ملاءمة الأحداث السردية للفيلم لمعايير محددة، لكنهم يعايشون هذه الأحداث بشكل محايد.

لذلك فإن التعاطف جوهرى للاستجابة تجاه الشخصيات، لكنه أكثر مما هو ذلك أيضًا. وطبقًا لكارول، فإن التعاطف «رابطة عاطفية كبرى بين المتفرج والشخصيات الرئيسية فى السرد» (كارول ٢٠٠٧، ص ١٠٣). ويستخدم كارول مصطلح «التعاطف»

بشكل فضفاض بنفس الطريقة التى يستخدمها علماء النفس المعاصرون لكى يشيروا إلى عملية عاطفية متوجهة إلى «الآخر»، وتتضمن أحاسيس الاهتمام بالآخر(كارول ٢٠٠٧، ص ١٠١، آيزينبيرج ٢٠٠٠، ويسبى ١٩٩١). والتعاطف ليس مرادفًا للتقمص، وليس نوعًا من التوحد، إننا عندما نتعاطف مع الآخر، فإننا نشعر من أجله، وليس معه.

ومناقشة كارول للتعاطف تؤكد على وجود علاقة حميمة، وعدم تماثل فى الوقت ذاته، بين أحاسيس المتفرج وأحاسيس الشخصية. إننا قد نعيش أحيانًا نفس أحاسيس الشخصية، لكن عندما يحدث ذلك – كما يقول كارول – فإن ذلك يحدث نتيجة التركيز المسبق على الحكم والتصنيف، وليس نتيجة التوحد.

ما أسبابنا للتفكير فى أن التعاطف حالة أولية من التفاعل مع الشخصية؟ يقول كارول بأننا نستجيب بشكل متعاطف مع أبطال الفيلم أكثر من أى شىء آخر، ويتيح التعاطف «عينًا انفعالية» من خلالها نفحص الأحداث السردية. وبكلمات أخرى، فإننا نقوم بتقييم الشخصيات والأفعال والأحداث السردية المختلفة، والاستجابة لها، على أساس تعاطفنا مع أبطال الفيلم. وكنتيجة لذلك، فإن إساءة المعاملة تجاه بطل الفيلم سوف تثير غضبنا، ولكن فقط بسبب تعاطفنا. وإذا لم نكن نهتم بالبطل، فإننا لن نهتم بإساءة معاملته.

ويقوم صناع الأفلام بتأسيس روابط التعاطف – كما يقول كارول – من خلال تصوير أبطال الفيلم باعتبارهم يجسدون القيم المشتركة مع الجمهور. ويكشف السرد عن أن الأبطال يشاركون نفس الاهتمامات، والأهداف، والولاءات، مع أفراد الجمهور. ومن العوامل المحددة الأخرى هناك الشخصية الأخلاقية، فإذا كانت الشخصية – حتى البطل المضاد – تستحق الاهتمام أخلاقيًا، على الأقل فى أحد جوانبها، تستطيع الشخصية أن تثير تعاطفنا (كارول ٢٠٠٨، ص ١٨١،١٨٢).

- تأثيرات التفاعل مع الشخصية

لقد ناقشنا الآن بعضًا من التفسيرات الرئيسية للتفاعل مع الشخصية. والجزء الأخير من هذا الفصل سوف يدرس باختصار بعضًا من تأثيرات التفاعل مع الشخصية. إن منظرى نظرية التحليل النفسى السينمائية – مثل بودرى وميتز– الذين يصفون

استجابة الفرجة من خلال شروط التوحد، قد مالوا إلى التركيز على التأثيرات الضارة للتفاعل. فالتوحد يشد المتفرجين إلى إيهام، يشعرون به على نحو أكثر قوة وأهمية مما هو فى الحقيقة.

والآثار الاجتماعية والسياسية تمضى إلى ما هو أكثر من ذلك. وإذا كانت ميلفى على حق، فإن التوحد مع البطل الذكر فى فيلم هوليوودى نمطى يؤدى إلى تبنى التحديق الذكورى، وتجربة استمتاع المتفرج الذكر باعتباره الذات، بينما الأنثى هى الموضوع (موضوع التحديق).

وحتى لو كانت الشخصيات الأنثوية يتم تشفيرها باعتبارها ضعيفة وسلبية، فإنها مع ذلك تمثل تهديدًا للشخصيات والمتفرجين من الذكور. ومن أجل تحييد هذا التهديد، فإن السرد الهوليوودى النمطى يتبنى إما التلصص السادى أو التثبيت الجنسى على الشكل الأنثوى، وكلاهما لا يعتبر النساء ذوات (ميلفى ١٩٨٦). والسرد الهوليوودى النمطى يعاقب النزعة الجنسية الأنثوية، لذلك فإن الشخصيات الأنثوية التى تفشل فى التوائم مع المعايير النمطية لا تستطيع البقاء على قيد الحياة، وتجب إعادتها إلى البنية الأبوية السائدة والمسيطرة. ومن البدائل أن التهديد الذى تفرضه الشخصيات الأنثوية يمكن التخلص منه باختزال هذه الشخصيات إلى جزء من أجسادهن، والتثبيت الجنسى عليه.

وأغلب أصحاب نظرية الإدراك السينمائية ونظرية التحليل النفسى السينمائية قد قاموا باستكشاف التأثيرات الحميدة للتفاعل مع الشخصية. فمن خلال تزايد مخاطر أحداث السرد، يزيد التفاعل مع الشخصيات من الصراع الدرامى. وهناك بعض أشكال التفاعل مع الشخصية تقدم ما هو أكثر من تعزيز المتعة والتذوق الجماليين. فالتقمص والمحاكاة يمكن لهما تحسين وتوسيع فهمنا لذواتنا وللآخرين، بما فى ذلك الآخرون الذين تكون تجاربهم مختلفة تمامًا عن تجاربنا (سميث ١٩٩٥، ١٩٩٧، نيل ١٩٩٦).

والتأثيرات الحميدة لتلك الأنواع من التفاعل مع الشخصية تأثيرات مهمة، لكن يجب الاحتراس فى المغالاة فى قوتها. والبحث التجريبى فى علم النفس الاجتماعى والتطورى يوضح أن الناس أكثر رغبة وقدرة فى التقمص مع هؤلاء الذين يشبهونهم فى بعض الأوجه المهمة، وكلما كان التشابه أكبر تنجح محاولات التقمص (هوفمان ٢٠٠٠). ولقد قام دان

فلورى بالدراسة الدقيقة لبعض أوجه العلاقة بين العِرْق والفرجة السينمائية، وأوضح أن المتفرجين من العرق الأبيض لا يستطيعون فى العادة النجاح فى التقمص مع شخصيات الزنوج. وبسبب جهلهم لظروف حياة الشخصيات غير البيضاء، فإنهم يفشلون فى تقييم مواقف هذه الشخصيات، ويفشلون فى التفاعل العميق معها (فلورى ٢٠٠٦). والأكثر من ذلك، فإن افتراض أن التقمص سوف يؤدى بالضرورة إلى سلوك مؤيد للمجتمع أو للآخرين هو افتراض مشوب بالخطأ (جولدى ٢٠٠٠، باتالى ٢٠٠٨، كوبلان وشيك الصدور)، وعلى النقيض من الفهم الشائع فإنه ليست هناك علاقة سببية بين التقمص والتعاطف (آيزينبيرج وميللر ١٩٨٧). وتوضح الدراسة المعاصرة لهيذر باتالى للتقمص هذا الأمر من خلال تصنيف التقمص باعتباره مهارة (مكتسبة) وليس فضيلة (غريزية أو طبيعية) (باتالى وشيك الصدور). وبلا شك أنه مهارة ذات قدرة على التأثير الكبير فى ناتج التأمل الأخلاقى والقيام بالفعل، لكن لا يمكن افتراض أن تلك هى الطريقة الوحيدة – أو حتى المعتادة والشائعة – لاستخدام التقمص.

وبوضع كل هذا فى الاعتبار، يبقى التفاعل مع الشخصيات ذا قدرة على إفادة المتفرجين بطرق عديدة. وعلى سبيل المثال، ومن خلال التقمص أو المحاكاة، وعندما ينجح التفاعل مع الشخصيات، يمكننا الحصول على نوع متفرد من الفهم والمعايشة للشخصيات. وإذا لم يكن ذلك معادلاً للسلوك المتوافق مع المجتمع، فإنه شىء أكثر من فهم خصائص وسمات الحبكة. إنه يقدم تجسيدًا – حتى لو كان جزئيًا – لتجربة ذاتية لشخص آخر، إنه ليس تجسيدًا لأسباب ونتائج، وإنما تجسيد لما يشبه أن تكون شخصًا آخر.

* * *

انظر أيضًا «التمثيل» (الفصل١)، «العاطفة وإحداث التأثير» (الفصل ٨)، «الفرجة والمشاهدة» (الفصل ٢٣)، «برتولت بريشت» (الفصل ٣٠)، «نويل كارول» (الفصل٣١)، «نظرية الإدراك» (الفصل ٣٣)، «النوع (الرجل / المرأة)» (الفصل ١٣)، «الإغلاق السردى» (الفصل ١٩)، «العِرْق» (الفصل ٢١)، «كريستيان ميتز» (الفصل ٣٦)، «التحليل النفسى» (الفصل ٤١).

المراجع

Allen, R. (2003) "Identification in the Cinema: A Conceptual Investigation," unpublished manuscript, New York: New York University.

Batson, C. D., Håkansson, E., Chermok, V. L., Hoyt, J. L., and Ortiz, B. G. (2007) "An Additional Antecedent of Empathic Concern: Valuing the Welfare of the Person in Need," *Journal of Personality and Social Psychology* 93: 65–74.

Battaly, H. (forthcoming) "Empathy: Virtue or Skill?," in A. Coplan and P. Goldie (eds.) *Empathy: Philosophical and Psychological Approaches*, Oxford: Oxford University Press.

EMPATHY AND CHARACTER ENGAGEMENT

Baudry, J.-L. (1986a) "Ideological Effects of the Basic Cinematographic Apparatus," in P. Rosen (ed.) *Narrative, Apparatus, Ideology*, New York: Columbia University Press.

—— (1986b) "The Apparatus: Metaphysical Approaches to Ideology," in P. Rosen (ed.) *Narrative, Apparatus, Ideology*, New York: Columbia University Press.

Carroll, N. (2007) "On the Ties That Bind: Characters, the Emotions, and Popular Fictions," in W. Irwin and J. Garcia (eds.) *Philosophy and the Interpretation of Popular Culture*, Lanham, MD: Rowman & Littlefield.

—— (2008) *The Philosophy of Motion Pictures*, Malden, MA: Wiley-Blackwell.

Choi, J. (2003) "Fits and Startles: Cognitivism Revisited," *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 61: 149–57.

Coplan, A. (2004) "Empathic Engagement with Narrative Fictions," *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 62: 141–52.

—— (2006) "Catching Characters' Emotions," *Film Studies: An International Review* 8: 26–38.

—— (forthcoming) "Understanding Empathy: Its Features and Effects," in A. Coplan and P. Goldie (eds.) *Empathy: Philosophical and Psychological Approaches*, Oxford: Oxford University Press.

Creed, B. (1998) "Film and Psychoanalysis," in J. Hill and P. Church Gibson (eds.) *The Oxford Guide to Film Studies*, New York: Oxford University Press.

Currie, G. (1995) *Image and Mind: Film, Philosophy, and Cognitive Science*, Cambridge: Cambridge University Press.

—— (2004) *Arts and Minds*, New York: Oxford University Press.

Currie, G., and Ravenscroft, I. (2002) *Recreative Minds: Imagination in Philosophy and Psychology*, Oxford: Clarendon Press.

Davies, S. (forthcoming) "Music Listener Emotional Contagion," in A. Coplan and P. Goldie (eds.) *Empathy: Philosophical and Psychological Approaches*, Oxford: Oxford University Press.

Decety, J., and Jackson, P. (2004) "The Functional Architecture of Human Empathy," *Behavioral and Cognitive Neuroscience Reviews* 3: 71–100.

Decety, J., and Sommerville, J. (2003) "Shared Representations between Self and Other: A Social Cognitive Neuroscience View," *Trends in Cognitive Science* 7: 527–33.

Devereaux, M. (2002) "Oppressive Texts, Resisting Readers, and the Gendered Spectator: The 'New' Aesthetics," in A. Neill and A. Ridley (eds.) *Arguing about Art*, 2nd ed., New York: Routledge.

Doane, M. (1990) "Remembering Women: Psychical and Historical Constructions in Film Theory," in E. A. Kaplan (ed.) *Psychoanalysis and the Cinema*, New York: Routledge.

Eisenberg, N. (2000) "Empathy and Sympathy," in M. Lewis and J. Haviland-Jones (eds.) *Handbook of Emotions*, New York: Guilford.

Eisenberg, N., and Miller, P. (1987) "Empathy, Sympathy, and Altruism: Empirical and Conceptual Links," in N. Eisenberg and J. Stayer (eds.) *Empathy and Its Development*, Cambridge: Cambridge University Press.

Eisenberg, N., and Strayer, J. (eds.) (1987) *Empathy and Its Development*. Cambridge: Cambridge University Press.

Feagin, S. (1996) *Reading with Feeling: The Aesthetics of Appreciation*, Ithaca, NY: Cornell University Press.

Flory, D. (2006) "Spike Lee and the Sympathetic Racist," *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 64: 67–79.

Friedberg, B. (1990) "A Denial of Difference: Theories of Cinematic Identification," in E. A. Kaplan (ed.) *Psychoanalysis and the Cinema*, New York: Routledge.

Gaut, B. (1999) "Identification and Emotion in Narrative Film," in C. Plantinga and G. M. Smith (eds.) *Passionate Views: Film, Cognition, and Emotion*, Baltimore, MD: Johns Hopkins University Press.

Goldie, P. (1999) "How We Think of Others' Emotions," *Mind and Language* 14: 394–423.

—— (2000) *The Emotions: A Philosophical Exploration*, Oxford: Oxford University Press.

Goldman, A. (2006) *Simulating Minds: The Philosophy, Psychology, and Neuroscience of Mindreading*, New York: Oxford University Press.

Harold, J. (2000) "Empathy with Fictions," *British Journal of Aesthetics* 40: 340–55.

Harris, P. (2000) *The Work of the Imagination*, Oxford: Blackwell Publishers.

Hatfield, E., Cacioppo, J. T., and Rapson, R. L. (1992) *Emotional Contagion*, Cambridge: Cambridge University Press.

Hoffman, M. (2000) *Empathy and Moral Development*, New York: Cambridge University Press.

Metz, C. (1986) "The Imaginary Signifier" (excerpts) in P. Rosen (ed.) *Narrative, Apparatus, Ideology*, New York: Columbia University Press.

Mulvey, L. (1986) "Visual Pleasure and Narrative Cinema," in P. Rosen (ed.) *Narrative, Apparatus, Ideology*, New York: Columbia University Press.

Neill, A. (1996) "Empathy and (Film) Fiction," in D. Bordwell and N. Carroll (eds.) *Post-Theory: Reconstructing Film Studies*, Madison: University of Wisconsin Press.

Nichols, S., Stich, S., Leslie, A., and Klein, D. (1996) "Varieties of Off-line Simulation," in P. Carruthers and P. Smith (eds.) *Theories of Theories of Mind*, Cambridge: Cambridge University Press, 39–74.

Nichols, S., and Stich, S. (2003) *Mindreading: An Integrated Account of Pretense, Self-Awareness, and Understanding Other Minds*, Oxford: Oxford University Press.

Plantinga, C. (1999) "The Scene of Empathy and the Human Face in Film," in C. Plantinga and G. M. Smith (eds.) *Passionate Views: Film, Cognition, and Emotion*, Baltimore, MD: Johns Hopkins University Press.

—— (forthcoming) *Moving Viewers: American Film and the Spectator's Experience*, Berkeley: University of California Press.

Robinson, J. (2005) *Deeper than Reason: Emotion and its Role in Music, Literature, and Art*, Oxford: Oxford University Press.

—— (forthcoming) "Emotion," in J. Prinz (ed.) *The Handbook of Philosophy of Psychology*, Oxford: Oxford University Press.

Smith, M. (1995) *Engaging Characters: Fiction, Emotion, and the Cinema*, New York: Oxford University Press.

—— (1997) "Imagining from the Inside," in R. Allen and M. Smith (eds.) *Film Theory and Philosophy*, New York: Oxford University Press.

Stich, S., and Nichols, S. (1997) "Cognitive Penetrability, Rationality, and Restricted Simulation," *Mind and Language* 12: 297–326.

White, P. (1998) "Feminism and Film," in J. Hill and P. Church Gibson (eds.) *The Oxford Guide to Film Studies*, New York: Oxford University Press.

Wispe, L. (1991) *The Psychology of Sympathy*, New York: Plenum Press.

(١٠)

علم الأخلاق

فولك تيرسمان

«لا أعرف عملاً عظيمًا من أعمال الفن فى الثقافة العالمية كلها لا يمكن أن يكون مرتبطًا بمثال أعلى أخلاقى، يعتمد على بعض الدوافع الأخرى مثل الجوانب المظلمة من الحياة. يمكن أن تجد أعمالاً موهوبة من هذا النوع، لكن لا يمكن أن تكون أعمالاً عظيمة».

أندريه تاركوفسكى (مقتبس عن ليبكوف ١٩٨٨، ترجمة روبرت بيرد)

هناك أفلام عديدة تطرح أسئلة أخلاقية ومواقف محملة بالأخلاق، وهذا جزء من السبب فى أننا نجد هذه الأفلام مثيرة للاهتمام. وفى العادة فإن الأفلام تثير انتقادات أخلاقية، وتركز بعض هذه الانتقادات على أحداث حدثت خلال صنع الفيلم. هناك مثال من الفيلم العظيم «فيتز كارالدو« (١٩٨٢) لفيرنر هيرتزوج، حيث البطل الأيرلندى فيتز جيرالد (الذى غير اسمه إلى فيتز كارالدو عندما وصل إلى أمريكا الجنوبية عند نهاية القرن التاسع عشر)، إنه يريد بناء دار للأوبرا فى مدينة الأحراش «إكويتوس»، ويخطط لتمويل مشروعه بتجميع ثروة من صناعة المطاط. ولكى ينقل المطاط، فإنه يقرر أن يحرك سفينة من جزء من نهر الأمازون إلى جزء آخر، بواسطة العبور فوق تل كبير بين الجزءين. والفيلم يعتمد على قصة حقيقية، حيث قام فيتز كارالدو بتفكيك السفينة وحملها عبر التل فى قطع صغيرة. قرر هيرتزوج إعادة تمثيل الحدث بدفع سفينة عملاقة فوق تل كبير، باستخدام نظام من البكرات ورجال الهنود الحمر من المنطقة، وأصبحت صورة هؤلاء الهنود وهم

يشدون السفينة العملاقة فوق التل صورة محورية فى الفيلم. كان هذا المشروع يتضمن مخاطر كبيرة، كما أشار هيرتزوج عدة مرات قبل بداية المشروع. وما كان الناس يخشون منه حدث بالفعل، فقد انقطع أحد الكابلات، لتنهار السفينة العملاقة بسرعة إلى سفح التل. وكانت معجزة ألا يموت أحد الهنود المستأجرين، برغم أن ثلاثمائة منهم أصيبوا بجروح. إن الحقيقة أن طاقم الفيلم قد واجه مخاطر متزايدة، وهو ما أثار بالطبع أسئلة أخلاقية.

ومن وجهة نظر أخلاقية، فإنه لا يوجد شيء خاص حول الأفعال والقرارات التى تؤدى إلى عمل فنى. فمثل النشاطات اليومية الأخرى، يمكن تقييم الأعمال الفنية أخلاقيًا، والاعتبارات التى تتخذ فى هذا التقييم هى ذاتها كما فى النشاطات الأخرى: فنتائج وعواقب هذه القرارات، ونيَّاتها، تقيم إذا ما كانت تمثل انتهاكًا للقواعد الأخلاقية المهمة. وبالطبع، فإن هناك بعض الناس قد يقولون إنه يجب السماح للفنانين بقدر من الحرية غير مسموح به للناس العاديين، على الأقل عندما يتصرفون بوصفهم فنانين. ولكن إذا كان هذا منطقيًا (وهذا ما أشك فيه)، فإنه يمكن قبوله بالإشارة إلى الظروف الخاصة التى يتضمنها، أو إلى الدور الخاص الذى يقوم به الفنانون. وكما أن هناك على المعلمين التزامات نتيجة لدورهم ومسئولياتهم بوصفهم معلمين، فقد تكون هناك قواعد خاصة تنطبق على الفنانين. وهذا مقبول بالتفكير – على مستوى أكثر عمومية – فى ذات القواعد والمبادئ التى تنطبق على كل المهن، بمعنى أنه إذا ما كان المرء مدرسًا أو فنانًا، فإنه تنطبق عليه قواعد خاصة مرتبطة بدوره.

وفى الجزء التالى سوف أتجاهل ذلك النوع من الأسئلة المتعلق بصناعة الفيلم، وبدلاً من ذلك فسوف أركز على الأسئلة المتعلقة بنتائج هذه النشاطات، أى بالأفلام ذاتها. هل يمكن تقييمها هى أيضًا من وجهة نظر أخلاقية؟ وقد تبدو الإجابة عن ذلك معتمدة على نظرتنا إلى طبيعة فيلم ما باعتباره عملاً فنيًا. فمن إحدى وجهات النظر، فإن ما يشير إليه هو ببساطة «عرض سمعى بصرى»، مستقل عن أى ارتباط بالطريقة التى تم صنعه بها والأفراد الذين صنعوه. إن هذا لا يستبعد التقييم الأخلاقى، لكنه قد يضع حدودًا لأنواع التقييم الذى يمكن إجراؤه. لذلك، فقد يكون محتملاً أن نسأل – من وجهة نظر أخلاقية – إذا ما كان أمرًا طيبًا أن يوجد هذا الشىء، وإذا ما كان يجب علينا أن نشجع الناس على

رؤيته. لكن هناك سمات أخلاقية أخرى (مثل إذا ما كان الشيء على صواب أم يستحق اللوم) من الصعب وصفها. فالأشخاص والأفعال وحدهم هم الذين تكون لهم سمات أخلاقية. وعلى سبيل المثال، خذ فيلمًا يحض على العنصرية، ويدعو الناس إلى المشاركة فى هذا الموقف، وقد يكون هذا سببًا لفرض الرقابة عليه، لكنه سبب لإلقاء اللوم عليه (مثلما نلقى اللوم على صانعه أو موزعه).

ومع ذلك، ومن وجهة نظر أخرى حول طبيعة العمل الفنى، فإن الفيلم ليس مجرد عرض سمعى بصرى مستقل بذاته، بل يجب فهمه فى علاقته بحقائق سياق إنتاجه، مثل حقائق مقاصده الأساسية. وفى الحقيقة أن مثل هذه الاعتبارات تعتبر جوهرية فيما يخص الفرق بين عمل فنى ما ونوع من العرض للأضواء والأصوات. وبالنسبة لهذه النظرة «السياقية»، فإن العمل الفنى هو إنجاز لشخص قام به (ليفينسون ١٩٩٠، فولهايم ١٩٨٠، وهى النظرة التى توسع فيها ليفينجستون ٢٠٠٥). إن هذا العمل الفنى يسمح بتقييم أخلاقى أكثر تعقيدًا فيما يخص السينما، تقييم تغذيه أيضًا الحقائق حول عملية تؤدى إلى الفيلم، والتى تشوش قليلاً الفرق بين النقد الأخلاقى للأفلام والنقد الأخلاقى لصناعة الفيلم.

وفى الجزء التالى، سوف أناقش الأنواع المختلفة من النقد والمديح الأخلاقيين اللذين يمكن أن يتعرضا للفيلم. إن هذا لا يعنى أن فكرة ملاءمة تقييم العمل الفنى من منظور أخلاقى فكرة غير مثيرة للجدل. على النقيض، فإن من المعتاد القول بأن النقد الأخلاقى يتضمن نوعًا من الخطأ الجذرى، الذى يتجسد فى قول شهير حول الأدب قاله أوسكار وايلد: «ليس هناك شيء اسمه كتاب أخلاقى أو كتاب لا أخلاقى. الكتب إما أن تكون بشكل جيد أو بشكل سيئ. ذلك هو الأمر». ومعقولية هذا الموقف – مع ذلك – أسهل فى تقييمها بمجرد أن يضع المرء فى اعتباره ما يمكن أن يتألف منه النقد الأخلاقى.

وإذا وافق المرء على أن لفيلم ما سمات أخلاقية، فسوف تثور أسئلة جديدة. كيف أن النقائص أو المزايا الأخلاقية المفترضة لفيلم ما تتفاعل مع القيمة الفنية والجمالية؟ هل يمكن لعيب أخلاقى أن يجعل الفيلم أسوأ من الناحية الفنية أو الجمالية؟ وإذا كان الأمر كذلك، هل يقوم العيب الأخلاقى لفيلم بالانتقاص من القيمة الفنية له، أم أن العيب الأخلاقى

يمكن أحيانًا أن يزيد هذه القيمة؟ وهناك العديد من المواقف المختلفة التى تواجه مثل هذه المسائل قد ظهرت. وسوف أستعرض بعضًا من هذه المواقف، بالإضافة إلى الحجج التى تثار ضدها.

ومع ذلك، فإن رأيى هو أنه أيًا كانت النظرة التى نتخذها تجاه هذه القضية فإنها لا تجيب بشكل نهائى على سؤال إذا ما كان ملائمًا للنقاد أو الدارسين الانخراط فى النقد الأخلاقى للسينما. والنجاح فى تفسير سرد مثل فيلم ما يفترض فى العادة وجود إدراك للفضائل والرذائل الأخلاقية لشخصيات الفيلم، وللمواقف التى تواجهها هذه الشخصيات فى الفيلم. ومن المحتمل أن يكون صعبًا على المتفرج أن يفعل ذلك دون التفاعل فى حوار مع هذه القيم، والاستجابة من خلال تشكيل تقييمات أخلاقية. وسواء كانت السمات الأخلاقية للفيلم تؤثر على القيمة الأخلاقية أم لا، فإن ذلك ليس له إلا صلة قليلة بقيمة التواصل مع هذا التقييم الأخلاقى. وعند نهاية الفصل، سوف ألخص التعليقات حول السبب فى أن الفلاسفة الأخلاقيين، وأولئك المنشغلين بالتفكير الأخلاقى، قد يجدون فى الأفلام أداة مفيدة لاستكشافاتهم.

- هل يمكن أن تكون الأفلام لا أخلاقية؟

النقد الأخلاقى للفن قديم قدم الفن ذاته، ويعود فى تاريخ الفلسفة إلى أفلاطون على الأقل. ومع ذلك، وفى وقت أكثر معاصرة، أصبح هذا الموقف ذا سمعة غير طيبة. وفى الحقيقة، فإننى أشك فى العديدين الذين يعتقدون أن الحديث عن «السمات الأخلاقية» للأفلام يتسم بمسحة سخيفة. وخلال ستينيات وسبعينيات القرن العشرين، وجه اليساريون فى السويد انتقادًا للأدب وللأشكال الثقافية الأخرى باعتبارها رجعية، وتعزز النظام الرأسمالى المعاصر غير العادل. وكان أحد المعرضين لمثل هذا الانتقاد كاتب الأطفال أستريد ليندجرين، والمشهور بكتبه وأفلامه عن الطفلة بيبى لونجستوكينج (أقوى طفلة فى العالم)، التى تعيش وحدها فى منزل كبير (لقد ماتت أمها، وأبوها يعيش بعيدًا)، وهى تعتمد بشكل كامل على نفسها بفضل قوتها ومهارتها وخزانة ضخمة مليئة بالعملات الذهبية. وطبقًا للنقاد، فإن هذه القصص تدعم أيديولوجية فاشية تفضل القوى والمستقل،

وتحتقر الضعيف. والآن، فإن هذه القصة تعتبر مثالاً على السخف الذى لا يصدق، والهستيريا، اللذين يتسم بهما الراديكاليون فى جيل عام ١٩٦٨.

وبالطبع، هناك أمثلة مقلقة أخرى للنقد الأخلاقى. وتلك هى الحالات حيث قامت الأنظمة السلطوية بحظر الكتب والأفلام لأنها تشيع القيم «الخاطئة» والأيديولوجيات الهدامة. وربما كان المرتبطون بمثل هذه الحالات والالتزام بالقيم الليبرالية، مثل حرية التعبير، هم الذين يشكلون القاعدة الأساسية لنزعة الشك تجاه النقد الأخلاقى للأعمال الفنية. ومع ذلك، فإن من المهم أن نلاحظ أنه بالسماح بالموافقة على مثل هذا النقد، فإن ذلك لا يعنى التزام المرء بوجهة نظر أخلاقية محددة (مثل قيم الطبقة العليا والطبقة المتوسطة الفيكتورية التى سخر منها أوسكار وايلد، أو وجهات النظر السلطوية التى ارتبط بها أفلاطون)، كما يعنى الالتزام بوجهة النظر القائلة بوجوب مراقبة أو حظر الأعمال الفنية. كما يمكن للمرء أيضًا الإيمان بأن هناك أسبابًا طيبة للسماح بحرية التعبير، ويؤمن فى الوقت ذاته بأن لبعض الأعمال الفنية نقائض أخلاقية، كما قد يؤمن للمرء بأن الزنا يمثل مشكلة أخلاقية ومع ذلك لا يعتبر انتهاكًا للقانون. وكما قال جون ستيوارت ميل، فإن هناك حججًا تقوم على الحكم الأخلاقى من خلال العواقب والنتائج تدعم حرية التعبير، ولا تطرح افتراضات مسبقة حول الوضع الأخلاقى للتعبير المسموح به.

وإذا اعتقد المرء أن من الملائم تقييم الأعمال الفنية على نحو أخلاقى، فما هو الأساس لمثل هذا التقييم؟ هناك العديد من الاحتمالات، فإذا كان العمل الفنى يسجل أحداثًا حقيقية للعنف والتعذيب، فإنه يمكن القول بأن لا أخلاقية هذه الأعمال قد ورثها العمل الفنى ذاته. كما يمكن القول بأن العمل معيب أخلاقى لأنه يزعج الناس، مثلما يحدث عندما يسخر من بعض المعتقدات الدينية.

والنقد الذى يحتاج إلى حجج وبراهين معقدة هو الذى يحدث عندما يشجع العمل الفنى أنواعًا من السلوك غير مرغوب فيها ومعادية للمجتمع. وحاليًا يثار مثل هذا النقد تجاه الأفلام أكثر من أشكال التعبير الثقافى الأخرى، وذلك لتأثير الأفلام الحالى على المجتمع. والفكرة هى أن العنف فى الأفلام يؤدى إلى العنف فى الشوارع، وإذا تم تصويره بطرق محددة (تضفى العظمة عليه)، ويمكن القول بأشياء مماثلة حول أنواع أخرى من

الظواهر غير المرغوب فيها (مثل السيطرة الذكورية، والعنصرية.. الخ)، والحجج من هذا النوع هى فى أوسع معانيها تقوم على الحكم الأخلاقى من خلال العواقب والنتائج، لكنها لا تعتمد على الافتراضات حول ما يجعل نتائجها جيدة أو مرغوبًا فيها. وعلى سبيل المثال، وبالدفاع عن مثل هذه الحجج، فإن المرء لا يلزم نفسه بوجهة النظر النفعية، بأن كون النتيجة مرغوبًا فيها تعتمد على قدر «السعادة» التى تحتويها.

ومع ذلك، فإن المشكلة الواضحة بالنسبة لهذه الحجج هى أن صدق المزاعم التجريبية التى تعتمد عليها – المزاعم التى تقول إن الأفلام تؤثر عاطفيًا بالفعل على مواقف وسلوك الناس بالطريقة المفترضة – هذا الصدق من الصعب تمامًا تحديده، بل إن من الصعب إخضاعه للأبحاث، حيث إن مواقف وسلوك الناس هى نتيجة معقدة للعديد من العوامل المختلفة. ما هو السبب الذى نملكه للاعتقاد بأن الأفلام هى التى تقدم العامل الحاسم أو العوامل الحاسمة؟ وربما كان النمط الفيلمى المعرض أكثر من غيره للبحث من هذا النوع هو أفلام البورنوجرافيا، حيث إن هناك مخاوف من أن استهلاكها يؤدى إلى العنف الجنسى ويعزز عدم مساواة الرجل والمرأة. لكن الأدلة التى تم جمعها من خلال هذا البحث تبدو بعيدة عن أن تكون مقنعة ونهائية (لاستعراض بعض هذه الأبحاث، انظر دونرستين وآخرين، ١٩٨٧).

ومع ذلك، فإن هناك نوعًا آخر من النقد الأخلاقى، وهو النوع الذى لا يعتمد على أية توقعات بعيدة حول أن الأفلام قد تؤثر عاطفيًا على السلوك العامة. ومن وجهة النظر تلك، ولكى تكون الأفلام معيبة أخلاقيًا فإنه ليس من الضرورى أن تنجح بالفعل فى زرع مواقف أو وجهات نظر أخلاقية معيبة فى جمهورها، على الأقل بطريقة شاملة، إذ يكفى إذا كانت تقر هذه المواقف وتصادق عليها. ولكى نستخدم كلمة «نقر» أو «نصادق على»، فى هذا السياق، فقد يبدو هذا غريبًا، إذ إننا نعتقد عادة أن الأفراد أو المفكرين هم وحدهم الذين يفعلون ذلك. ومع ذلك، وفى ضوء المفهوم الواسع للفيلم، والذى ذكرناه سابقًا، باعتباره إنجازًا لإنسان أكثر من كونه «مجرد عرض سمعى بصرى»، فإن الاعتراض تكون له قوة أقل. وفى ضوء الحقائق حول الفيلم وصنعه (والنمط الذى ينتمى إليه، ومقاصد

صنعه... إلخ)، فإنه يمكن رؤيته باعتباره يقترح استجابات محددة للمتفرج، مثل أحاسيس التعاطف أو الكراهية تجاه شخصيات محددة. وإذا كانت الاستجابات مثيرة للمشكلات على المستوى الأخلاقى، فإن ذلك يمكن رؤيته كنقيصة فى الفيلم (مثل هذه النظرة تم الدفاع عنها فى كارول ٢٠٠٠، وستيكر ٢٠٠٧، على سبيل المثال). وعلى الأقل فإن الأمر كذلك بالفعل كما يبدو لى، إذا كان الفيلم قد تم صنعه لكى يضمن أو يفضل هذه الاستجابات، أى من أجل تشكيل هذه الاستجابات باعتبارها واضحة أو معقولة، فى ضوء خصائص الفيلم. وإذا لم تكن للفيلم مثل هذه النيَّات فى تصميمه، فإن من المنطقى أكثر الاعتقاد بأن النقائص تكمن (فقط) فى صانع الفيلم وليس فى الفيلم ذاته.

وبرغم أن هذا النمط من النقد لا يعتمد على الادعاءات التجريبية المثيرة للمشكلات التى يعتمد عليها النمط الأول، فإنه يثير مسائل منهجية أخرى، فيما يخص التفسير. كيف يمكن لنا أن نحدد أن الفيلم يقر بمنظور معين؟ بعد كل شىء، يجب علينا أن نميز بين الإقرار، ومجرد التصوير أو ربما الاستكشاف لموقف محدد (وفى الوقت ذاته البقاء محايدًا تجاهه)، والذى لا يحتاج إلى أن يكون أساسًا للتفكير فى أن الفيلم معيب أخلاقيًا. وعلى النقيض، فإنه يمكن اعتباره فضيلة، لأنه يزيد فهم المتفرج للمسائل الأخلاقية والمواقف التى يعالجها الفيلم.

أى أن الفيلم قد يحتوى على سمات تبدو سطحيًا كأنها تدل على أنه يدعو المتفرجين للمشاركة فى منظور معيب ما. ومع ذلك فإن النظرة الفاحصة التى تأخذ فى اعتبارها عوامل أكثر قد تقوض انطباعنا الأول. خذ مثالاً من فيلم الأكشن الكوميدى «عصابة أوشان الأحد عشر» (٢٠٠١)، حيث شخصية دانى أوشان يسعى إلى الانتقام من أحد أعدائه، الذى أدى به إلى السجن وأغرى حبيبته، وخطة أوشان هى سرقة نادى القمار الذى يملكه غريمه. وفى ضوء التصوير للبطل ومعاونيه، فقد يبدو الفيلم وكأنه يقر الإجرام. ومع ذلك فإننا يجب أن نضع فى الاعتبار المواضعات الخاصة التى تحكم الأفلام التى تنتمى إلى نمط فيلمى بعينه. ففى أفلام الأكشن، ينال الناس ضربات على رؤوسهم، ويلقى بهم من النوافذ الزجاجية، وذلك دون أن يصابوا إصابات خطيرة. وهذا يشير إلى أن بعض

المخاوف التى تنطبق على العالم الحقيقى لا يجب أن تنطبق على العالم المتخيل (الفنى) الذى يصوره الفيلم. وبالفعل، فإننا نرى عادة فى هذه الأفلام القليل جدًا من معاناة وبؤس ضحايا البطل، وهذه الشخصيات تظل قصاصات ذات بُعدين، وهو ما يرسل رسائل بأن من المتوقع أن يعطل المتفرج بعضًا من مبادئه الأخلاقية عندما يقيم ما يحدث لهذه الشخصيات. ويبدو لى أن هذه التقييمات لتأثير الفيلم باعتباره يقر منظورًا لا أخلاقيًا هى - لأسباب عديدة - تقييمات غير ناضجة (انظر ديفيز ٢٠٠٦، من أجل مناقشة مغزى المواضعات من النوع الذى ناقشناه هنا).

ويتم طرح هذه الاقتراحات فى العادة فى الارتباط مع النهضة الحديثة نسبيًا للمعالجات الأرسطية والقائمة على الفضيلة والأخلاق والخالصة بالفلسفة الأخلاقية (انظر على سبيل المثال: هيرستاوس ١٩٩٠، وسلوت ١٩٩٢). وتشك هذه المعالجات فى محاولات وضع الالتزامات الأخلاقية فى ميثاق للمبادئ العامة (مثل مذهب النفعية)، كما أنها تؤكد على الأسئلة الأخلاقية الأساسية فيما يتعلق بالشخصيات أكثر من الأفعال. وهى بشكل خاص تؤكد على أهمية تطوير وتبنى شخصية مستقرة محددة - أى الفضائل، وتلك هى السمات التى تسمح للشخصية بأن تحقق أهمية الصفات الأخلاقية البارزة فى أحد المواقف، وتتصرف طبقًا لذلك. أى أنه لكى تكتسب الشخصية هذه السمات يجب عليها أن تطور حساسية محددة، وهو ما يسمح للمرء بأن يدرك عناصر الموقف ذى الملامح الأخلاقية المحددة. وقد قيل إن تذوق الفن السردى - مثل الأدب والسينما - قد يحتوى على دور مهم فى تطوير مثل تلك الحساسية، إذ تسمح بتجسيد تعقيد المواقف التى تثير أسئلة أخلاقية، وتدعو المتفرجين إلى رؤية هذه المواقف من منظورات مختلفة، بأن تتيح لهم «محاكاة» وجودهم فى مثل هذه المواقف (انظر كورى ١٩٩٥، ميردوك ١٩٧٠، نوسباوم ١٩٩٠). ومع ذلك تجب ملاحظة أنه برغم أن هذا النمط من المنطق يستخدم عادة من قبل أصحاب نظرية الفضيلة، فإن هناك منظرين آخرين يتبنونها أيضًا. إن كل النظريات الأخلاقية القابلة للتطبيق تؤكد على أن الفعل المسئول يحتاج إلى شىء مثل التقمص، والقدرة على أن يضع المرء نفسه مكان الآخرين لكى يجمع معلومات ذات علاقة.

- القيمة الأخلاقية والقيمة الفنية

إذا وافقنا على أن من المعقول القول بأن للأفلام سمات أخلاقية من النوع الذى أعطينا له أمثلة فى الجزء السابق، فإننا قد نريد أن نعرف كيف تتفاعل هذه السمات مع القيمة الفنية. وهنا تظهر عديد من المواقف المختلفة التى تعالج ذلك.

وعادة ما تعرض هذه المواقف بطريقة تفترض بشكل مسبق تمييزًا بين القيمة الفنية والجمالية. إن القيمة الجمالية لعمل فنى تركز على بعض سماته فقط – مثل الرشاقة، والجمال، والوحدة، ورهافة التعبير– بينما يضع تقييم القيمة الفنية فى اعتباره كل الأشياء، مثل القيمة الإدراكية (ماذا نتعلم منه)، أو قيمته المتعلقة بتاريخ الفن. أى أن القيمة الفنية توضع فى مفهوم قيمة «مركبة» تتضمن بالإضافة إلى القيمة الجمالية أنماطًا أخرى من القيم أيضًا (دين ٢٠٠٠، ستيكر ٢٠٠٥، ٢٠٠٧). وبالطبع فإن من الممكن استخدام «القيمة الجمالية» بمعنى أوسع، بحيث تشمل الأبعاد الأخرى أيضًا، لكننى سوف أقبل هذا المصطلح فى الجزء التالى. كيف تقوم النقائص والفضائل فى عمل فنى بالتأثير على القيمة الفنية؟ إن هذا هو السؤال هو الذى سوف أتناوله. والفكرة هى أنه برغم أن التأثير على القيمة الجمالية للعمل سوف يكون إحدى الطرق التى تقوم بها نقيصة أو فضيلة أخلاقية بتغيير قيمته الفنية، فإن من المفهوم على الأقل أن هناك طرقًا أخرى.

هناك رؤى عديدة حول العلاقة بين السمات الأخلاقية لعمل فنى وقيمته الفنية. والموقفان المتطرفان على طرفى نقيض هما «النزعة الأخلاقية» من جانب، و«نزعة الاستقلال الذاتى» من جانب آخر. والنزعة الأخلاقية هى الرؤية القائلة بأن النقائص والفضائل الأخلاقية لها دائمًا مغزى فنى، فالنقيصة الأخلاقية هى دائمًا نقيصة فنية (جوت ١٩٩٨). وعلى النقيض فإن نزعة الاستقلال الذاتى تنكر أن النقائص والفضائل الأخلاقية لها مغزى فنى على الإطلاق (آيزينبيرج ١٩٧٣). وكلاً من هذين الموقفين غير متوائم مع الموقف «ضد النظرية» الذى ينكر أن هناك علاقة منهجية من أى نوع بين القيمة الفنية والقيمة الأخلاقية. ومن خلال هذا الموقف فإن النقيصة الأخلاقية يمكن أن تكون أحيانًا نقيصة فنية، وأحيانًا أخرى تكون غير مهمة وغير ذات علاقة، وأحيانًا ثالثة تكون فضيلة فنية (من أجل مناصرين معاصرين لهذه الرؤية، انظر جاكوبسون ١٩٩٧، وجون ٢٠٠٦). والموقف

الذى يسمح بهذا الاحتمال الأخير – أن تكون النقيصة الأخلاقية فضيلة فنية – يطلق عليها «اللاأخلاقية» (كيران ٢٠٠٢). وهناك موقف آخر استقبل أخيرًا بقدر من الاهتمام هو «الأخلاقية المعتدلة» (كارول ٢٠٠٠)، الذى يقول بأن بعض النقائص الأخلاقية قد تكون نقائص فنية، وبعض الفضائل الأخلاقية فضائل فنية. وكما هو واضح ، فإنه يمكن التمسك بهذه النظرة، والاعتقاد أيضًا بأن النقائص الأخلاقية قد تكون أحيانًا فضائل فنية. لذلك فإن الأخلاقية المعتدلة متوافقة مع الرؤية المضادة للنظرية.

ويعتمد تقييم هذه المواقف على كيفية فهم مفهوم «القيمة الفنية». فمن إحدى وجهات النظر، فإن فكرة تقييم القيمة الفنية على أساس وضع كل شيء فى الاعتبار يجب أن تؤخذ بحذافيرها، إذ يجب وضع «كل» شيء فى الاعتبار، وبناء على ذلك إذا كان العمل الفنى يسمح بالتقييم الأخلاقى، فإنه يصبح بلا معنى أن نقول أن النقائص أو الفضائل الأخلاقية يمكن أن تؤثر على القيمة الفنية (انظر على سبيل المثال: دين ٢٠٠٠، ص ٢). فإن من الممكن تبنى نظرة أضيق لمفهوم القيمة الفنية، ونضع حدودًا للأسس والاعتبارات ذات الصلة. وعلى سبيل المثال، يصر البعض على أن وضع التقييم للقيمة الفنية لعمل فنى يتطلب تقييمه من منظور محدد، أى تقييمه باعتباره فنًا، وليس فى علاقته مع دور آخر أو وظيفة أخرى قد يقوم بهما، كما يحدث عندما ينظر إليه باعتباره أداة تعليمية (جون ٢٠٠٦). وبهذه النظرة، فمسألة أن النقيصة الأخلاقية يمكن أن تكون نقيصة فنية تبقى سؤالاً مفتوحًا، برغم أن المرء قد يتساءل بالطبع ماذا يعنى أن تقول إن عملاً فنيًا باعتباره فنًا. وعلى أية حال، فإن الحالات التى أثارت أكثر الجدل هى الحالات حيث يفترض أن النقائص الأخلاقية تؤثر على القيمة الفنية للعمل، ليس بشكل مباشر (عندما يفترض أن القيمة الأخلاقية هى جزء مكون من مفهوم القيمة الفنية ذاته)، وإنما من خلال التأثير على شيء مختلف، مثل قيمته الجمالية. وتلك هى الحالات التى سوف أركز عليها.

ولكى نحكم بين النزعة الأخلاقية وهذه المواقف الأخرى، فإننا فى حاجة إلى أن نقول شيئًا عما يمكن لنقيصة أخلاقية أن «تؤثر» أو «تزيد» أو «تنقص» من القيمة الفنية لعمل ما. لذلك، فلتفترض أن صانع أفلام يقوم – من أجل أن يحقق استجابة معينة من جانب المتفرج – بصنع حركات معينة تنقص من القيمة الفنية للفيلم، مثل تبسيط القصة وشخصياتها.

إذن، إذا كانت الاستجابة تثير التساؤل من وجهة نظر أخلاقية، فإن ذلك يجسد كيف أن نقيصة أخلاقية قد تؤثر على القيمة الفنية للفيلم. ومع ذلك، فإذا كان من الممكن تحقيق هذه الاستجابة بدون اتخاذ هذه الإجراءات، فإن العلاقة بين النقيصة الأخلاقية والنقيصة الفنية تكون مجرد أمر محتمل أو عارض. ومن المفترض أن القول بأن النقائص الأخلاقية يمكن أن تؤثر على القيمة الفنية بهذا المعنى يظل مثيرًا للجدال. وعلى ذلك، إذا أردنا أن نجد موضوعًا ذا معنى للجدال، فإنه يجب علينا أن نفترض أن العلاقة المزعومة بين القيمة الأخلاقية والقيمة الفنية هى علاقة أقوى من ذلك.

كيف يمكن للمرء أن يحاول تأسيس فكرة أن هناك علاقة بينهما أكثر مباشرة؟ تأخذ إحدى حجج النزعة الأخلاقية نقطة بداية لها من فكرة إنه إذا لم يكن الفيلم قد تم تصميمه لكى يضمن أو يبرر الاستجابات التى يدعو لها، فإن ذلك يمثل نقيصة فنية. وعلى سبيل المثال، إذا لم يكن الفيلم الكوميدى خفيف الظل، أو إذا لم يكن فيلم الإثارة مشوقًا، فإن الفيلم يكون قد فشل كفيلم ويكون معيبًا فنيًا. الآن، إذا كان الفيلم لا أخلاقيًا بسبب إقراره لموقف لا أخلاقى، فإنه يدعونا إلى مشاركة هذا الموقف. لكن لأنه موقف أخلاقى، فإنه لا يمكن تبريره، لذلك فإن النقيصة الأخلاقية هى (دائمًا) نقيصة فنية، وذلك هو ما يسمى «حجة الاستجابة المستحقة» (جوت ١٩٩٨، ص ١٩٥، كارول ٢٠٠٠، ص ٣٧٥).

والمشكلة الواضحة لهذه الحجة هى أنها تستخدم الالتباس فى مصطلح «التبرير». فأحد معانى تبرير شىء ما هو أنه مقبول أخلاقيًا (كما نقول إن العنف للدفاع عن النفس عنف مبرر). ومع ذلك فإن هناك معنى آخر مستمد من وجهة نظر عقلانية منطقية (كما نقول مثلاً إن فكرة ما مبررة بفضل دليل مادى قائم). ويمكن إقامة الحجة بأنه عندما يخفق تبرير الاستجابات بالمعنى الثانى فإننا نستنتج أن هذا الفشل جاء بسبب نقيصة جمالية. لذلك، فإن حقيقة أن استجابة ما ليست مبررة أخلاقيًا لا تنفى أنها مبررة بالمعنى الثانى، تشير إلى فشل هذه الحجة.

وهناك حجة أخرى ذات علاقة اقترحها نويل كارول (برغم أنه قدم هذه الحجة لدعم النظرية الأخلاقية المعتدلة، أكثر من النزعة الأخلاقية الخالصة). يتخيل كارول رواية تدعو جمهورها للاستجابة بالإعجاب بمستعمر سادى «يعذب كل هندى أحمر يقابله»،ويصفه

بأنه «حشرة ضارة»، وهو موقف توافق عليه الرواية. إن ذلك يجعل العمل معيبًا أخلاقيًا، ومع ذلك فإنه إذا كانت هذه الرواية مكتوبة جيدًا، فلن يستطيع القراء بشكل طبيعى تكوين مشاعر الإعجاب تجاه المستعمر، ببساطة لأننا لا نميل إلى الإعجاب بمثل هذه الشخصيات. وبكلمات أخرى، فإن الشخصية تفشل فى، أو حتى تعارض «معايير الإعجاب الأخلاقية». إن ذلك يجعل النقيصة الأخلاقية نقيصة فنية أيضًا، لأنها تمثل «فشلاً فى بناء الشخصية فى توافقها مع الظروف المبررة للاستجابة العاطفية المرغوبة». أو كما يقول كارول: «السبب فى أن العمل معيب جماليًا هو أنه معيب أخلاقيًا. فبرغم أن العمل يدعو إلى الإعجاب بوصفه جزءًا من خطته الجمالية، فإنه يفشل فى تحقيقه، لأنه عمل شرير». (كارول ٢٠٠٠، ص ٣٢٨-٣٧٧). ومثل الحجة التى تدعو إلى النزعة الأخلاقية، فإن هذه الحجة تعتمد على فكرة أن فيلم ما يكون معيبًا أخلاقيًا عندما لا يتم بناؤه لكى يحقق الاستجابات التى يدعو لها. ومع ذلك، وفى هذه الحالة، فإن السؤال ليس إذا ما كانت الاستجابات مبررة أخلاقيًا، بل إذا كان مبررًا «لنا» أن نفكر ونعتقد أن المتفرج سوف يشكل بالفعل هذه الاستجابات. والسبب فى أن الرواية حول المستعمر لا تفى بهذا الشرط هو؛ ببساطة أنها تدعو لاستجابات (على سبيل المثال، الإعجاب بالقسوة العنصرية) يعجز الناس ذوو الحساسيات الأخلاقية المعتادة عن تكوينها، وذلك لأنها بالتحديد استجابات لاأخلاقية.

لاحظ أننى الآن قد فسرت هذه الحجة باعتبارها تقوم على الادعاء حول الاستجابات التى يستطيع الجمهور تكوينها. إن هذا يعنى أنه بقبول هذه الحجة فإننا نلزم أنفسنا بفكرة أنه إذا تحلل الناس أخلاقيًا (إلى درجة قدرتهم على الإعجاب بالقسوة)، فسوف تزداد القيمة الفنية للعمل، بافتراض بقاء العناصر الأخرى ثابتة. قد تبدو هذه النتيجة غريبة، وإحدى الطرق لتفاديها هو طرح السؤال حول قدرة المتفرجين على تكوين الاستجابات التى يكونون حساسين لها أخلاقيًا. لكن اعتبار أن الفشل فى تحقيق استجابات هو بهذا المعنى فشل فنى، يمثل مصادرة على المطلوب ضد نزعة الاستقلال الذاتى. وهناك اعتراض ممكن آخر على حجة كارول، يكمن فى الاقتراح الذى سبق طرحه، بأنه عند فشل عمل فنى فى تحقيق الاستجابات التى يدعو لها، فإن السمة الأخلاقية الملغزة لهذه الاستجابات يمكن

رؤيتها بشكل أكثر منطقية باعتبارها نقيصة فى الفنان وراء العمل، وليست نقيصة فى العمل ذاته.

هل يمكن للنقائص الأخلاقية أحيانًا أن «تزيد» من القيمة الفنية للفيلم؟ إذا كان الفيلم يصور منظورًا لا أخلاقيًا معينًا بطريقة تجعله مفهومًا وقابلاً للتصديق فى الجانب النفسى، فإن ذلك يمكن أن يزيد قيمته الفنية، بأن يزيد مثلاً من فهم الجمهور لهذا المنظور. ومع ذلك، فإن تصويره لهذا المنظور (بينما يبقى محايدًا تجاهه) ليس كافيًا لكى يجعل الفيلم معيبًا أخلاقيًا، إذ يجب عليه – لكى يصبح معيبًا أخلاقيًا – أن يقر بهذا المنظور. كيف يمكن لمثل هذا الإقرار أن يسهم فى القيمة الفنية للفيلم؟

لا تحفل أدبيات علم الجمال بأمثلة من الأفلام التى يفترض أن لا أخلاقيتها تساهم فى قيمتها الفنية. لكن أحد الأمثلة الذى تتم مناقشته كثيرًا هو فيلم لينى ريفنشتال «انتصار الإرادة» (١٩٣٦)، وهو الفيلم التسجيلى الذى يقدم هتلر باعتباره بطلاً ذا رؤية ومحبوبًا من الشعب الألمانى، والذى يفترض أنه سوف يحقق لشعبه الإنجاز واحترام الذات. وعادة ما يكال المديح للفيلم لبراعته الفنية ومشاهده المذهلة وصوره القوية ورموزه، وهو يدان أيضًا لإقراره بهتلر وأفكاره. وكون أن للفيلم قيمة فنية ونقائص أخلاقية ليس كافيًا لإثبات أطروحة النزعة اللاأخلاقية. إذ يجب أيضًا توضيح أن القيمة الفنية تعتمد بشكل ما على النقيصة الأخلاقية، دون القول بأن القيمة الفنية تفوق النقيصة الأخلاقية وتتغلب عليها.

– ما الفرق؟

قد يتساءل المرء عن أهمية الجدال بين النزعة الأخلاقية، ونزعة الاستقلال الذاتى، وما إلى ذلك. كما توضح المناقشة السابقة – بافتراض الفهم الواسع لمفهوم القيمة الفنية – فإن نزعة الاستقلال الذاتى تصبح أقل أهمية، بينما يمكن الدفاع عنها بافتراض فهم أكثر ضيقًا. كيف يمكن لنا أن نختار المفهوم (الواسع أو الضيق) حول القيمة الفنية؟ يبدو لى أنه ليست هناك مصادرة على المطلوب هنا، لكن يجب تقرير المناقشة من خلال البرهان. وبعد كل شىء، فإن السؤال حول وضع حدود للقيمة الفنية تفصلها عن العناصر الأخرى

هو سؤال يتعلق بالتصنيف إلى حد كبير، ومن الأفضل إجابة مثل هذه الأسئلة بتأمل هدف التصنيف.

وطبقًا لذلك، يبدو لى أن نتيجة هذا الجدال بين نزعة الاستقلال الذاتى والنزعة الأخلاقية وما إلى ذلك هو جدال ذو قيمة محدودة. افترض أن الفوز كان من نصيب نزعة الاستقلال الذاتى، فإن هذا لا ينفى النقد الأخلاقى أو التقييم بوصفه نشاطًا ذا قيمة للناقد أو الدارس. وبعد كل شئ، فإن تبنى مثل هذا المنظور الأخلاقى يمكن أن يكون جزءًا مهمًا من عملية محاولة فهم الفيلم، بمحاولة إدراك وتمييز وجهات النظر الأخلاقية التى يعرضها الفيلم أو يقرها.

كما أن انتصار نزعة الاستقلال الذاتى لا يقوض اهتمام فلاسفة الأخلاق وغيرهم بالتفكير الأخلاقى فى الأفلام وفنون السرد الأخرى. إن الأعمال الفنية قادرة على نحو متميز بأن تجسد تفاعلات ومواقف وعلاقات إنسانية، بطريقة يمكن أن تقتنص تعقيدها، أو بعيدة على الأقل عن القصص التبسيطية المستخدمة فى تجارب الفكر التى «يختبر» بها فلاسفة الأخلاق ويستكشفون مبادئهم ونظرياتهم الأخلاقية. لذلك فإن الأعمال الفنية يمكن أن تكون مفيدة فى تقديم المادة للمفاهيم التى توحى بها نظرياتنا الأخلاقية، كما أنها تتيح لنا إدراك أين نحتاج إلى التمييز والتفريق، حتى لو لم تكن النظريات تتيح لنا ذلك.

ومع كل ذلك، يبدو لى أنه هناك القليل من التداخل بين الأفلام التى تحث على النقد الأخلاقى، والأفلام التى تدعو فلاسفة الأخلاق للاهتمام بها أكثر. ففى أى سرد، يكون الدفاع عن وجهة نظر محددة مصحوبًا فى العادة بدرجة من المغالاة فى التبسيط، وهو ما يظهر فى حقيقة أن بعض الاعتبارات التى تعارض وجهة النظر التى يتم تجاهل بعض التعقيد فى المسألة التى يدافعون عنها. لذلك، إذا كان أساس النقد (أو المديح) الأخلاقى لفيلم ما هو أنه يدعم منظورًا أخلاقيًا معينًا، فإن الأفلام الأكثر عرضة لمثل هذا النقد تميل إلى أن تكون هى الأقل إثارة للاهتمام بالنسبة لفيلسوف الأخلاق، ونحن لدينا ما يكفى من المغالاة فى التبسيط فى فلسفة الأخلاق.

* * *

انظر أيضًا «الرقابة» (الفصل ٣)، «العاطفة وإحداث التأثير» (الفصل ٨)، «التقمص والتفاعل مع الشخصية» (الفصل ٩)، «العِرْق» (الفصل ٢١)، «ستانلي كافيل» (الفصل ٣٢)، «البورنوجرافيا» (الفصل ٤٧).

المراجع

Carroll, N. (2000) "Art and Ethical Criticism: An Overview of Recent Directions of Research," *Ethics* 110: 350–87.

Currie, G. (1995) "The Moral Psychology of Fiction," *Australasian Journal of Philosophy* 73: 250–9.

Davies, S. (2006) *The Philosophy of Art*, Malden, MA; and Oxford: Blackwell.

Dean, J. (2002) "Aesthetics and Ethics: The State of the Art," *American Society for Aesthetics Newsletter* 22: 1–4.

Donnerstein, E., Linz, D., and Penrod, S. (1987) *The Question of Pornography: Research Findings and Policy Implications*, New York: Free Press.

Gaut, B. (1998) "The Ethical Criticism of Art," in J. Levinson (ed.) *Aesthetics and Ethics*, Cambridge and New York: Cambridge University Press.

Hursthouse, R. (1999) *On Virtue Ethics*, Oxford and New York: Oxford University Press.

Isenberg, A. (1973) *Aesthetics and the Theory of Criticism*, Chicago: Chicago University Press.

Jacobson, D. (1997) "In Praise of Immoral Art," *Philosophical Topics* 54: 155–99.

John, E. (2006) "Artistic Value and Opportunistic Moralism," in M. Kieran (ed.) *Contemporary Debates in Aesthetics and the Philosophy of Art*, Malden, MA: Blackwell, 331–41.

Kieran, M. (2002) "Forbidden Knowledge: The Challenge of Immoralism," in J. Bermudez and S. Gardner (eds.) *Art and Morality*, London and New York: Routledge.

Levinson, J. (1990) *Music, Art and Metaphysics*, Ithaca, NY: Cornell University Press.

Lipkov, A. (1988) "Strasti po Andreiu" [The Passion according to Andrei], *Literaturnoe obozrenie* 9: 74–80.

Livingston, P. (2005) *Art and Intention*, Oxford: Clarendon Press.

Murdoch, I. (1970) *The Sovereignty of Good*, London: Routledge and Kegan Paul.

Nussbaum, M. (1990) *Love's Knowledge: Essays on Philosophy and Literature*, New York: Oxford University Press.

Slote, M. (1992) *From Morality to Virtue*, New York: Oxford University Press.

Stecker, R. (2005) "The Interaction of Ethical and Aesthetic Value," *British Journal of Aesthetics* 45: 138–50

—— (2007) "Interaction of Artistic and Ethical Value: Immoralism and the Anti-Theoretical View" (unpublished manuscript).

Wollheim, R. (1980) *Art and Its Objects*, Cambridge and New York: Cambridge University Press.

(١١)

السينما فنًا

روبرت ستيكر

سؤال: هل السينما فن؟ السؤال ملتبس. إنه قد يتساءل إذا ما كانت الأفلام أعمالاً فنية، أو بشكل أكثر احتراسًا إذا ما كانت هناك أفلام هى أعمال فنية. أو قد يتساءل إذا ما كانت السينما شكلاً فنيًا، أو بشكل أكثر احتراسًا إذا ما كان نوع من الوسيط السينمائى شكلاً فنيًا، أو يحتوى على شكل فنى. والمضى قدمًا بشكل طبيعى فى السؤال الأول هو: ماذا يجعل فيلمًا معينًا عملاً فنيًا؟ والمضى قدمًا بشكل طبيعى فى السؤال الثانى هو: ماذا يجعل وسيطًا سينمائيًا شكلاً فنيًا، أو يحتوى على شكل فنى؟

قد لا يكون واضحًا هنا لأن هذه الأسئلة منفصلة ومتميزة الواحد عن الآخر، لكن هذا التمييز مهم، ويتم تجاهله، وهو ما يحدث أيضًا مع الدراسة الفلسفية للأشكال الفنية، التى احتلت دائمًا مكانة ثانوية بالنسبة للأعمال الفنية عندما يطرح الناس السؤال حول «ما الفن؟».

وهذا هو سبب أهمية التمييز بين الأسئلة: خذ مثالاً أحد الوسائط السينمائية، التصوير الفوتوغرافى. هناك الكثير من الصور الفوتوغرافية، مثل اللقطات الخاطفة التى تلتقط للعائلة، تلك الصور التى لا تطمح أن تكون أعمالاً فنية، بينما هنا صور فوتوغرافية أخرى هى أعمال فنية. ولكن فى ضوء العدد الكبير من الصور الفوتوغرافية اللافنية، فإن المرء قد يتساءل عما إذا كان التصوير الفوتوغرافى شكلاً فنيًا، وإذا لم يطرح هذا السؤال فإنه قد يتساءل عن المسئول عن وجود شكل فنى وسط البحر الواسع من الصور

الفوتوغرافية اللافنية. والهدف الأساسى لهذا الفصل هو السينما بمعنى الصور المتحركة كما ترى فى السينما، أو على شاشة التليفزيون أو الفيديو أو الدى فى دى، برغم أننى سوف أستمر فى التوقف عند الصور الفوتوغرافية عندما يكون ذلك مفيدًا. والرؤية الغالبة اليوم هى أن السينما شكل فنى، وبالتالى فإن العديد من الأعمال السينمائية أعمال فنية. وبهذه الرؤية، فإن القضايا الأساسية تهتم بطبيعة الشكل الفنى، وطبيعة العمل الفنى السينمائى، والحدود بين فن السينما ولا فن السينما. وهناك سؤال آخر، لكن ليست لدينا إلا مساحة محدودة لتناوله، وهو إذا ما كان هناك فوارق جوهرية فى الطريقة التى نتذوق بها الأعمال الفنية والأعمال اللافنية التى تشترك فى نفس الوسيط الفنى؟

لماذا يجب على المرء أن يهتم بإذا ما كانت بعض الأفلام أعمالاً فنية، وإذا ما كان هناك شكل فنى سينمائى أو أكثر؟ والإجابة المختصرة للسؤال الأول هى: فى الوقت الذى نقر بأن فيلمًا ما هو عمل فنى لا يستتبع أن له أية قيمة خاصة، لكنه يستتبع أنه شىء يستطيع أن تكون له قيمة كبيرة. وفيما يتعلق بالسؤال الثانى، فإن الإجابة المختصرة هى أنه عند الإقرار بأن هناك شكلاً فنيًا سينمائيًا يستتبع وجود مؤسسة لخلق وتوزيع وتفسير وتقييم مجموعة من الأشياء، جميعها أفلام، قادرة على أن تكون لها مثل هذه القيمة. أما الإجابات المستفيضة فسوف تظهر فيما سيلى.

- نزعة التشكيك حول السينما باعتبارها فنًا

قبل أن نمضى قدمًا، يجب علينا الإقرار بحقيقة أن هناك تشكيكًا حول السينما باعتبارها شكلاً فنيًا. وكما لاحظ نويل كارول (١٩٨٨)، وبيريس جوت (٢٠٠٢، ٢٠٠٣)، فإن معظم نظرية السينما الكلاسيكية هى محاولة للجدال ضد ذلك التشكيك، ولصالح الشكل الفنى السينمائى. وسوف يكون التركيز هنا على نسخة أكثر معاصرة من تلك الحجج التشكيكية، والتى قدمها بقوة روجر سكراتون (١٩٨٣).

كان الاستنتاج الرئيسى له هو: أن التصوير الفوتوغرافى والسينما ليسا فنونًا تمثيلية (بمعنى الفنون التى تجسد أشياء يمكن التعرف عليها كما نتعرف عليها فى الواقع - المترجم)، وكلمة «الفنون» عنده تعنى الأشكال الفنية وليست الأعمال الفنية. وفى الحقيقة

أن سكراتون لا ينكر أن بعض الصور الفوتوغرافية وبعض الأفلام هى أعمال فنية تمثيلية، لكنه يعتقد أنها عندما تكون كذلك فإن هذا يعود إلى استخدامها وسائل مستعارة من الأشكال الفنية الأصيلة. ففى الصور الفوتوغرافية، يعود الفضل فى ذلك إلى فن التصوير التشكيلى. وطبقًا لسكراتون، فإن الصور الفوتوغرافية تصبح أعمالاً فنية تمثيلية فقط عندما «تفسدها» بعض تقنيات فن التصوير التشكيلى. وفى حالة السينما فإن الفضل يعود إلى الدراما، فهناك أفلام هى أعمال فنية درامية، لكن يبدو أن سكراتون يعتقد أن وجودها فى الوسيط السينمائى ليس إلا أمرًا عارضًا وليس جوهريًا.

كما لا ينكر سكراتون أيضًا أن الصور الفوتوغرافية والأفلام يمكن أن تكون لها قيمة جمالية بفضل شكلها (الفنى)، برغم أنه لا يذهب بعيدًا فى الادعاء (أو الإنكار بشكل صريح) أنها يمكن أن تكون أعمالاً فنية بفضل أهميتها الشكلية. وإننى أشك فى أنه لا يتعاطف مع صناعة الأفلام الطليعية التى تحاول الوصول إلى جوهر السينما بالتأكيد على الأبعاد الشكلية، مثل اعتمادها على عرض الضوء وإسقاطه، أو خلقها تأثيرًا بالحركة. كما أنه قد لا يستحسن الأعمال الطليعية التى تؤكد على السينما باعتبارها آلية تسجيل، برغم أن هذا هو ما يعتقد سكراتون أنه جوهر السينما. إنه فقط قد يعتقد أن استخدام الوسيط السينمائى لكى يصور على نحو رتيب هذه «الحقيقة» هو ما يجعل هذا التصوير عملاً فنيًا.

إن سكراتون يعتقد أن السينما ليست شكلاً فنيًا تمثيليًا، لأنه يعتقد أن السينما (أو التصوير الفوتوغرافى) لا يخلق تمثيلاً. والحجة الأساسية فى هذا الاستنتاج هى ما يلى:

(أ) هو تمثيل لـ (ب) فقط عندما يعبر (أ) عن فكرة حول (ب).

تنتج الصور الفوتوغرافية (أو الأفلام) بالتفاعل فى علاقة السبب والنتيجة مع آلية فوتوغرافية، بطريقة لا تتطلب التفكير أو القصدية.

حيث إن (أ) ينتج من مثل هذه العملية، فإنه لا يعبر عن فكرة حول (ب).

إذن (أ) ليس تمثيلاً لـ (ب).

وكما هو واضح، فإن هذه الحجة وهذا البرهان ليسا مقنعين. أولاً، ماذا يبرر التعريف الجزئى للتمثيل فى المقدمة المنطقية (١)؟ وإذا نظر المرء إلى أدبيات التمثيل التصويرى، فلن يجد فيها أى تعريف قوى مثل ذلك الذى يستخدمه سكراتون، كما أنه ليست كل الصور

«المصنوعة يدويًا» تفى بهذا الشرط. افترض أنك طلبت منى أن أضع صورة لإنسان – أى إنسان– وأرسم صورة تصور هذا الإنسان بخطوط تشبه عيدان الثقاب. هل عبرت أنا عن فكرة حول الإنسان أو رجل أو رجال؟ ليس من الواضح أننى فعلت ذلك. هل صورت رجلاً؟ نعم، حسب التعليمات. وثانيًا، فإن المقدمة المنطقية (٣) تبدو زائفة. فكون (أ) ينتج عن عملية لا «يتطلب» التفكير، لا يتضمن أن العملية الفوتوغرافية لا تعبر أبدًا عن التفكير أو الفكر، إنه يتضمن فقط أنها ليس فى حاجة إلى ذلك (جوت ٢٠٠٣، ص ٦٣١)، ولكن ما رأينا، فإن هذا لا ينطبق أيضًا على الصور المصنوعة يدويًا.

وقد يرد سكراتون على الاعتراض على المقدمة المنطقية (١) بأننا قد أسأنا تفسيرها. إن كل ما يصل إليه «التعبير عن الفكر» هو أن هناك علاقة قصدية، وليست مجرد علاقة سببية، بين التمثيل وموضوعه. وبكلمات أخرى، فإن التمثيل الأصيل يجب أن يكون لديه دائمًا موضوع قصدى، قد يكون موجودًا أو غير موجود، وإذا لم يكن موجودًا فإنه قد يقتنص أو لا يقتنص المظهر الحقيقى للموضوع. إن الرسم بعيدان الثقاب يفى بهذا الشرط، وهناك تعريف للتصوير فى الأدب يفى بهذا الشرط أيضًا. كما يرد سكراتون على الاعتراض على المقدمة المنطقية (٣) بالقول إنه يتحدث عن صور فوتوغرافية (أو أفلام) مثالية، تنطبق عليها المقدمة المنطقية. وهى لديها موضوعات حقيقية تتفاعل بشكل سببى مع العملية الفوتوغرافية، ويجب على النتيجة – على الأقل بشكل تقريبى– أن تقتنص المظهر الحقيقى للأشياء والموضوعات.

ومع ذلك فإن هذا مايزال غير مقنع. أولاً يمكننا أن نتخيل نوعًا (أو نمطًا فنيًا) من اللوحات تبدو كأنها لا تعتبر تمثيلية بهذا التفسير، لكنها بالتأكيد كذلك. سوف أطلق على هذا النمط «البورتريه المثالى»، والذى يجب عليه – لكى يكون كذلك – أن يفى بالمواضعات التالية: أولاً، ومثل كل البورتريه الفعلى، يجب أن يكون هناك شخص حقيقى فى الصورة، فليست هناك إمكانية أن يكون هناك بورتريه لشىء ليس موجودًا. وثانيًا، (أ) هو بورتريه مثالى لـ (ب) عندما يقتنص (أ) بشكل تقريبى على الأقل المظهر الحقيقى لـ (ب)، واللوحة التى تفشل فى ذلك ليست بورتريه مثالى سيئ، إنها ليست بورتريهًا مثاليًا لـ (ب)، يجب على (ب) أن يتفاعل فى علاقة سببية وبشكل صحيح مع العملية التى تحقق لـ (أ) الوجود.

والبورتريهات المثالية مثلها مثل الصور الفوتوغرافية المثالية بالطرق التى تجرد هذه الأخيرة من نزعة التمثيل. إن موضوعها القصدى يتطابق دائمًا مع شىء حقيقى يتم اقتناص مظهره الحقيقى فى اللوحة، كنتيجة لعلاقة السببية بين الموضوعات (أو الأشياء)، وعملية الإنتاج. ومن الواضح أن البورتريهات المثالية قادرة على التعبير عن أفكار حول موضوعاتها، برغم أن موضوعاتها يجب أن توجد وأن يكون لها مظهر لا يختلف كثيرًا عما يتم تمثيله. ماذا عن الصور الفوتوغرافية (أو الأفلام) المثالية؟ إن هذا يعتمد على ما يعنيه سكراتون بهذا التعبير، فهو يبدو أحيانًا كأنه يعنى شيئًا عن عملية سببية خالية من القصدية. وإذا كان الأمر كذلك فإن الصور الفوتوغرافية (والأفلام) المثالية لا تستطيع التعبير عن الفكر، لكن سكراتون يجعل هذا حقيقيًا من خلال التعريف. فإن ما يعنيه بالصور الفوتوغرافية (الأفلام) المثالية هى تلك الناتجة عن استخدام التقنيات الفوتوغرافية أو السينمائية فقط، وليست التقنيات الآتية من فن التصوير التشكيلى أو الدراما. وإذا لم يكن هذا ما يعنيه، فإنه ليس هناك ما يمنع الصور الفوتوغرافية (الأفلام) من أن تعبر عن الأفكار حول موضوعاتها، وهى تفعل ذلك بالفعل. ولكى نعطى مثالاً واضحًا، تأمل الإمكانية التعبيرية للقطة القريبة (كلوز أب)، فتلك تقنية غير متاحة للمسرح، وهى تستخدم المصادر الفوتوغرافية وحدها، لكن يمكن أن تستخدم فى السينما لأهداف تعبيرية. وعلى سبيل المثال، ففى فيلم وودى ألين «هانا وشقيقاتها» (١٩٨٦)، هناك على الأقل مشهدان ينتهيان وهانا (ميا فارو) تكاد أن تملأ الشاشة كلها فى لقطة قريبة. إن هذا يعبر عن أفكار عديدة حول الشخصية، ودورها المحورى فى عائلتها الكبيرة، وفهمها لهذا الدور باعتباره مركز العائلة، ورغبتها التى تشبه المسيح فى أن تتحمل أعباء كل أفراد العائلة الآخرين (الذين يتم تقديمهم بشكل ساخر). (انظر جوت ٢٠٠٠، كينج ١٩٩٢، واربيرتون ١٩٨٨، من أجل أمثلة أخرى للتقنيات الفوتوغرافية والسينمائية التى تعبر عن أفكار حول موضوع التصوير).

وهذا المثال ذاته يجسد الخطأ فى ادعاء سكراتون الآخر حول أن اهتمامنا بصورة فوتوغرافية (فيلم) يكون الاهتمام بالموضوع الذى يصوره أكثر من التمثيل (التجسيد) فى حد ذاته. وهذا بالضبط ما ينطبق على المثال الذى ذكرناه، فاهتمامنا ليس بما تبدو عليه

ميا فارو عندما تم تصوير هذه المشاهد، ولكن بالمعنى الذى تم التعبير عنه بالطريقة التى تم بها تصوير المشاهد.

وهناك اتهام أخير يوجهه سكراتون حول التصوير الفوتوغرافى فى السينما، ويجب أن نعالجه. إنه الادعاء بأن التصوير الفوتوغرافى والسينما «عاجزان عن التخيل الروائى»، أى عاجزان فى حد ذاتهما عن تمثيل ما هو متخيل. إذا كان هذا صحيحًا فإنه سوف يكون إشكاليًا بالنسبة للسينما بشكل خاص، وذلك لأن الجزء الأكبر منها مفهوم باعتباره متخيلاً. (الخيال الروائى بشكل عام هو أعمال وظيفتها الرئيسية هى إعطاء السلطة للتخيل الإبداعى لحالات متعددة من الأمور، وسواء كانت تلك الحالات موجودة أم غير موجودة فى الواقع فإن هذا أمر ثانوى، برغم أن من سمات الخيال الروائى قدرته على أن يجعلنا نتخيل ما ليس موجودًا).

وحجة سكراتون فى هذا الادعاء ليست أكثر إقناعًا من سابقتها. افترض أننى أخذت صورة فوتوغرافية لأحد قاطنى أحراش المجتمع وأطلقت عليها «سيلينوس» (مخلوق عجوز ذو لحية وأصلع، والد باخوس فى الأساطير الإغريقية - المترجم). لماذا لا تكون هذه الصورة تمثيلاً متخيلاً لذلك العجوز الأسطورى؟ إن سكراتون يطلب منا أن نتخيل حالة موازية، أننى أرى شخصًا من أحراش المجتمع، وأشير إليه باعتباره «سيلينوس». فهل إشارتى تمثيل؟ إن سكراتون على حق عندما يقول لا: إن إيماءاتى - فى أفضل الأحوال- تجعل الصعلوك تمثيلاً بدلاً من أن تكون الصعلوك ذاته، وهو يعتقد أن ذلك ينطبق أيضًا على الصورة الفوتوغرافية. ومع ذلك فإن هناك إجابة جاهزة. أولاً، إن سكراتون لا ينكر أن الإشارة تعبر عن فكرة، وبالتالى فإن الصورة الفوتوغرافية تعبر عن فكرة لأنها بعد كل شئ «إشارة». لذلك لا يستطيع سكراتون أن يؤكد أن الصورة الفوتوغرافية تفتقد «القصدية». وثانيًا، لا يمكنك أن تشير إلى شىء غير موجود، لذلك إذا كانت الفكرة «حول» سيلينوس فإن هناك ما هو متضمن أكثر من الإشارة. وأخيرًا فإن السبب الرئيسى فى أن الإشارة ليست تمثيلاً هو أنها فعل يحدث فى موضوع تمثيلى غير مستقل. وذلك هو التمثيل بالضبط: شىء يمثل شيئًا آخر. لكن الصورة الفوتوغرافية تعبر عن فكرة مقصودة بواسطة صانعها، وهى شىء. وحتى لو رأينا صعلوكًا (أو بديلاً عنه) فى الصورة الفوتوغرافية كما

يعتقـد سكـراتـون، فإن هذا لا يمنع الصورة الفوتوغرافية من أن يمثل سيلينوس على نحو متخيل.

وأساس هذه الحجة هو فكرة أبسط: وهى أن الصورة الفوتوغرافية ليست تمثيلاً متخيلاً وإنما تسجيل لتمثيل متخيل سابق الوجود. ولسوء الحظ فإن هذا لا ينطبق على مثال سيلينوس (لا يوجد تمثيل لسيلينوس حتى يتم التقاط الصورة)، وهذا يصبح أقل قابلية للتصديق فى حالة الفيلم. إن تسجيلاً سينمائيًا لمسرحية هو الذى يقترب لما فى ذهن سكراتون، ولكن الفيلم – الذى يتم صنعه بتصوير ومونتاج شذرات عديدة من مشاهد – يســتمد معناه باستخدام العديد من التقنيات السينمائية، وليس بتسجيل تمثيل متخيل سابق الوجود.

- العمل الفنى السينمائى

إذا كانت الأفلام تستطيع أن تمثل أشخاصًا حقيقية بالإضافة إلى أشخاص وأشياء متخيلين، فإن الأفلام تستطيع ذلك بطرق ثرية ومعقدة هى من خصائص الأعمال الفنية. وفى الحقيقـة أنه حـتى الـذين يشـكون فى القدرات التمثيلية للسينما – مثل سكراتون – لا ينكرون أن هناك أعمالاً فنية يتصادف أن تكون أفلامًا. إن مثل هذه الأعمال لا توجد بشكل عارض فى الوسيط الذى نراها فيه، لكنها فى جوهرها أعمال سينمائية من أعمال الفن. إن الأمر كذلك فى وجهين: الأول: هو أن طبيعة المضمون التمثيلى لفيلم ما تعتمد بشكل خاص على استخدام التقنيات الفوتوغرافية والتقنيات الأخرى الخاصة بصناعة الأفلام، وليس التقنيات المتاحة فى الدراما المسرحية. والثانى: هو أن أنواع التمثيل والاستقبال فى السينما تميز هذا الوسيط، برغم أن من المثير للاهتمام هو أنه لا يوجد شكل لعرض متفرد هنا، فالفيلم يمكن أن يعرض على شاشة أو من خلال الفيديو أو الدى فى دى أو أشكال أخرى للعرض.

متى يكون الفيلم عملاً فنيًا؟ تعتمد الإجابة على مفهوم الفن الذى نعتمد عليه. وما هو معروف اليوم باعتباره نظرية السينما الكلاسيكية كان مهتمًا بهذا السؤال، وتناوله بطريقة تميز الفترة التى كان فيها. كانت تلك النظرية تبحث عن وظائف فنية تقليدية

تستطيع السينما الوفاء بها بفضل المصادر التى يختص بها الوسيط السينمائى، والطرق الخاصة لتحقيق هذه الوظائف المعتادة. ونالت وظيفتان الجانب الأكبر من الاهتمام: التعبير والتمثيل (التجسيد) الواقعى. وكانت الرؤية التعبيرية فى جانب منها تأتى بدافع الرغبة فى دحض الاعتراض عن فن السينما، مثل اعتراضات سكراتون. إن السينما لا تستطيع خلق الأعمال الفنية، بسبب أنها أداة تسجيل ميكانيكية تقوم فقط بنسخ الواقع الموجود أمام الكاميرا. ولقد حاول «التعبيريون» (إيزنشتين ١٩٨٨، آرنهايم ١٩٥٧، مونستربيرج ١٩٧٠) دحض هذه الصورة بالتأكيد على قدرة السينما على التلاعب بالواقع وإعادة ترتيبه وتنظيمه للإعلان عن موقف تجاه موضوعه.

وكان أندريه بازان (١٩٦٧، ١٩٩٧) هو أكثر المدافعين المهمين عن السينما باعتبارها تمثيلاً واقعيًا. ومع ذلك، فإن من الجدير بالذكر أنه كان واعيًا تمامًا بالقدرة التعبيرية والمضادة للواقعية للسينما، وكان واضحًا فى تحليله لطريقتين رئيسيتين فى تحقيق هذه القدرة: «جماليات الصورة ومصادر المونتاج، وهى التى تعنى تنظيم الصورة فى الزمن» بواسطة المونتاج (١٩٩٧، ص ٦٠). ومع ذلك فإن بازان يصور تاريخ السينما باعتباره تطورًا لواقعية فائقة جماليًا. لقد تحقق ذلك من خلال تحاشى أكثر أشكال المونتاج تلاعبًا، مثل تجاور أحداث منفصلة بالتبادل بينهما (المونتاج المتوازى - المترجم)، وهو ما يصفه بازان بأنه «تقطيع أوصال العالم إلى قطع صغيرة» (١٩٩٧، ص ٧٠). والتقنيات البديلة مثل لقطة البؤرة العميقة تخلق واقعية مكانية فائقة فنيًا. والأكثر من ذلك أن بازان يبدو متفقًا مع سكراتون وكيندال والتون (١٩٨٤) فى أنه فى الصورة الفوتوغرافية نحن نرى بالفعل الأشياء المصورة. ومع ذلك فإنه ليس من الواضح ما الدور المنطقى الذى يلعبه ذلك فى دفاع بازان عن الواقعية فى السينما. ومثل والتون، وعلى عكس سكراتون، فإن بازان لا يستنتج على نحو خاطئ ذلك الاعتقاد حول أن القدرات التمثيلية للصورة الفوتوغرافية لا تعنى أن الوسيط تمثيلى، أو أنه «عاجز» عن أن يكون تخيليًا. كما أنه لا يستنتج أن هدف السينما هو مجرد تمثيل الواقع أمام الكاميرا. إنه على العكس يعتقد أن السينما وسيط للتمثيل الواقعى المتخيل. والتقنيات التى تسمح بقدر أكبر من الواقعية تزيد أيضًا من قدرة صانع الفيلم على التلاعب بالواقع (١٩٩٧، ص ٧١)، وعلى خلق الغموض

والالتباس، وهو ما يتطلب قدرًا أكبر من المشاركة الفعالة من جانب المتفرج (١٩٩٧، ص ٦٨). إن ذلك يجعل صانع الفيلم «معادلاً» ليس لمسجل الوقائع وإنما «لكاتب الرواية» (١٩٩٧، ص ٧١).

وأصحاب النظريات من أمثال بازان وحتى إلى درجة أكبر آرنهايم، يذكروننا بالفلاسفة الذين يحاولون تعريف الفن من خلال وظيفة واحدة أو سمة متفردة ذات قيمة. ومثل تفسير بازان للواقعية السينمائية، قد تكون تفسيرات هؤلاء الفلاسفة معقدة وذات ظلال كثيفة، لكن النظرة السائدة اليوم هى أن النزعة ذات الوظيفة الواحدة تفشل دائمًا أمام أمثلة مضادة من الأعمال التى تفتقد هذه الوظيفة أو السمة المتفردة. وفى مجال الأعمال التى تتسم بمونتاج بالغ البراعة، قدم بازان أمثلة مضادة تعارض نظرية سينمائية عامة تقوم على الواقعية وحدها. وقد أدى رفض نزعة الوظيفة الواحدة التبسيطية بالفلاسفة إلى أن يقدموا تفسيرات لما هو فن أو يرقى إلى مكانة الفن، من خلال شروط لا وظيفية وواعية بذاتها. ومع ذلك فإنه ليس من الضرورى تمامًا الابتعاد عن الوظائف لتفسير طبيعة السينما كفن، مادام المرء لا يقصر وظائف السينما على وظيفة واحدة دون غيرها. لذلك يجب علينا الإقرار بالوظائف المتعددة التى يمكن للأفلام تحقيقها وتصبح أعمالاً فنية بفضلها. وتتضمن هذه الوظائف وظائف التحريض والإيحاء، والتعبير، والتمثيل والتجسيد، التى تحقق فى كل من الأفلام الروائية والتسجيلية، كما تتضمن أيضًا الوظائف المميزة للطبيعة البصرية والتصويرية لمعظم الأفلام. بل إنها تتضمن كذلك الوظيفة التى تحققها الأفلام التى تستكشف طبيعة الوسائط السينمائية ذاتها. ويجب أن تظل قائمة الوظائف مفتوحة، فالوظائف تتطور باعتبارها نتيجة للتطور داخل الوسيط السينمائى، وتطور عالم الفن الواسع، والثقافة بشكل عام.

- شكل الفن السينمائى

ليست هناك فقط أعمال فنية سينمائية، لكن هناك أيضًا شكلاً فنيًا سينمائيًا. سوف نناقش ماذا يجعل تلك الفكرة معقولة ومقبولة، لكن قبل أن نفعل ذلك، دعنا نتأمل باختصار مسألة مهمة، وهى بافتراض أنه يوجد على الأقل شكل سينمائى واحد، فكم شكلاً سينمائيًا

هناك؟ (ليس ذلك أمرًا تافهًا، لأن الأشكال الفنية المختلفة يتم تذوقها بطرق مختلفة ومعرفة بالشكل تقود جهود التذوق). قارن السينما والأدب، ليبدو التشابه العام بينهما وسط الفنون. فالشعر والرواية والقصة القصيرة، هى ثلاثة أشكال أدبية مختلفة، وداخل كل تصنيف منها هناك أشكال أو أنماط فرعية مختلفة. لذلك بينما لدى السينما الروائية العديد من الأنماط الفيلمية، فإنه يجب اعتبارها جميعًا أشكالاً فنية سينمائية، كذلك الفيلم التسجيلى والفيلم القصير، وداخل كل تصنيف منها هناك تصنيفات أخرى. وسينما التحريك تبدو كشكل مختلف عن السينما الحية (التى يتم تصويرها من مادة حية - أشخاص وأشياء - وليس من خلال الرسوم أو خلق الصور الكمبيوترية كما فى التحريك - المترجم)، لكن كلاً منهما يمكن أن تضم أفلامًا طويلة أو قصيرة. ويمكن اعتبار السينما الصامتة شكلاً مختلفًا عن السينما الناطقة، فالتكنولوجيا المستخدمة فى صنع الصورة المتحركة يمكن أن تكون لها تأثير كبير على المنتج النهائى أكثر مما يحدث فى الأدب، حيث لا يهم القارئ إذا ما كان الكاتب قد استخدم قلمًا رصاصًا أو جهاز كمبيوتر ليكتب روايته، لكن استخدام الفوتوغرافيا، أو الفيديو، أو التقنية الرقمية، أو الكمبيوتر، أو اقتناص الحركة، أو التحريك، يصنع اختلافًا فيما يراه المرء والطريقة التى يراه بها. وفى بعض الأحيان يصنع هذا الاستخدام تعديلاً محتملاً فى أشكال موجودة بالفعل (مثل رؤية فيلم مصنوع بالسليولويد بعد تحويله إلى التقنية الرقمية لمشاهدته على الكمبيوتر - المترجم)، لكن هل يمكن لنا اعتبار فيلم تم صنعه كاملاً باستخدام تقنية اقتناص الحركة، مثل «المسح المظلم» (٢٠٠٦)، شكلاً جديدًا؟ وإذا كان من المقبول أنه داخل تصنيف واسع من الفن السينمائى توجد أشكال عديدة قائمة بذاتها، فإن طريقة تمييز كل منها تظل سؤالاً مفتوحًا.

إذن هل السينما شكل فنى (بالمعنى الواسع كما أن الأدب شكل فنى)؟ لقد ذكرنا سببين للشك فى ذلك، ودرسنا الشك ورفضناه حول أن السينما فن تمثيلى. وفى بداية هذا الفصل ذكرنا كذلك حقيقة أن الأفلام (والصور الفوتوغرافية) ليست أعمالاً فنية. والفكرة الأساسية هنا هى أن المنتج الخاص بوسيط معين ليس عملاً فنيًا، وليس هناك شكل فنى، حول لو كانت بعض أعمال هذا الوسيط ترقى إلى مستوى الفن. ومع ذلك، فإن من الواضح أنه فى حالة السينما (والفوتوغرافيا) يبدو هذا الأمر عاديًا. تأمل فن العمارة مثلاً، فهناك

أعمال فنية معمارية، لكن هناك أيضًا بحرًا واسعًا من البنايات، تم تصميم بعضها بواسطة مهندسين معماريين غير أنها لا تطمح إلى مكانة الفن. ومرة أخرى يثور السؤال حول إذا ما كان هناك شكل فنى معمارى، بينما نقر أن هناك أعمالاً فنية معمارية (ديفيز ١٩٩٥). ليس هناك من شك فى أن التصوير التشكيلى شكل فنى، ومع ذلك فإن هناك الكثير جدًا من اللوحات، صنع بعضها كأعمال توضيحية أو أهداف تجارية (إعلانية)، لكنها موجودة خارج الشكل الفنى. ويمكن للمرء أن يقول الشئ ذاته حول الأشكال الموسيقية والأدبية، فهذه الأمثلة توضح أن عددًا كبيرًا من أعمال اللافن فى وسيط معين ليست دليلاً على عدم وجود شكل فنى.

وفى ضوء ذلك كله، ليس لدينا سبب لكى ننكر أن «فن العمارة»، و«التصوير التشكيلى»، و«الموسيقى»، و«الشعر»، و«السينما»، يمكن أن تشير إلى أشكال فنية. ومع ذلك فمن الحقيقى أن هذه المصطلحات يمكن أن تشير أيضًا إلى مجموعة من الأشياء التى تضم أعمالاً فنية وأعمالاً لا فنية، وهو ما أشير إليه بتعبير الوسيط الفنى. ربما تنتمى كل البنايات إلى وسيط فن العمارة، لكن ليس كلها تنتمى إلى الشكل الفنى للعمارة، وهو ما ينطبق أيضًا على الأفلام (والصور الفوتوغرافية).

من المعقول والمنطقى إذن أن نرى الأشكال الفنية باعتبارها موجودة داخل وسائط أشمل مستخدمة لأهداف فنية ولا فنية معًا. وأى شكل فنى يشتمل على تصنيفات فرعية داخل وسيط فنى، وأشياء مقاصد معينة، أو تحقق أهدافًا معينة، قادرة على (أو ربما تستحق) أن تتلقى اهتمامًا من النقاد والجمهور، وتوضع فى سياق مؤسسة محددة. ومن أجل صنع شىء يكون «من أعمال الفن»، فإن من المهم تمامًا المقاصد والنيَّات التى تم صنعه بها، والأهداف التى تم تحقيقها. ولخلق «شكل فنى» فمن المهم تمامًا وجود سياق مؤسساتى لتنظيم وصول مثل هذه الأعمال إلى الجمهور المهتم بها، ولتفسير وتقييم هذه الأعمال، وما إلى ذلك. ولقد تطورت مثل هذه المؤسسات فى عالم السينما، فهناك مؤسسات لعرض أو توزيع الأفلام بشكل عام: دور العرض السينمائية، والمجمعات التى تضم دور عرض صغيرة، ومحلات لتوزيع شرائط الفيديو، كما أن هناك قنوات إضافية قد تستخدم

لتمييز مجموعة من الأفلام باعتبارها أعمالاً فنية، مثل مهرجانات السينما، وأسابيع أفلام مخرج معين أو سلسلة أفلام معينة. وهناك نقد سينمائى موجود فى أشكال عديدة تتراوح بين العرض التليفزيونى فى خمس دقائق، وحتى النقد الأكاديمى. وكما سبق لنا أن لاحظنا، فإن هناك نظرية للسينما ذات تشابهات واضحة مع نظرية الأدب أو نظرية الفن. وهناك الآن مجموعة راسخة من الأفلام العظيمة، كما أن هناك أفلامًا طليعية. وكل تلك الأشياء دليل على أن السينما شكل من أشكال الفن.

وقد يعترض البعض بأن ذلك الدليل ليس كافيًا، وهذا حقيقى لسببين، الأول: هو أن هناك مؤسسات مشابهة لأشياء مثل الأزياء أو الطعام، لكن هذا ليس دليلاً على أنهما من أشكال الفن. والثانى: هو أن المؤسسات السينمائية التى ذكرتها لا تساعد كثيرًا فى التمييز بين الأعمال الفنية السينمائية والعمال اللافنية السينمائية. فليست كل الأفلام صالحة للنقد السينمائى أو نظرية السينما، وقد تحاول المهرجانات أن تعرض الأفلام ذات الأهداف الفنية، لكن لها أيضًا هدفًا تجاريًا، هو إقامة الصلة بين الأفلام والموزعين. إن هذا يعنى أن وجود الفيلم فى مهرجان يمكن أن يكون علامة على مكانته الفنية أو إمكانيته التجارية.

وليست هناك مساحة كافية لمناقشة القضايا العديدة التى يثيرها السبب الأول، لكن السبب الثانى يشكل نقطة مهمة حول السينما كشكل فنى. فالإشارة إلى الفرق بين الشكل الفنى والوسيط، أين يمكن رسم الخط الفاصل فى حالة السينما، هو أمر مثير للجدال أكثر من المعتاد. فالأفلام المنزلية، و«المنتجات» العديدة التى تستخدم الوسيط السينمائى، مثل إعلانات ومقدمات الأفلام، قد لا تكون أعمالاً فنية أو أشكالاً فنية. وفيما وراء تلك المنتجات، هناك مجموعة كبيرة ومتنوعة من الأفلام التجارية، ومن الأفلام الطليعية، وتلك الأخيرة تطمح بوضوح إلى أن تكون فنًا، لكن السؤال المثير للجدال هو: كيف نصنف السينما التجارية، فهل هى كلها شكل فنى؟ هل يجب علينا – داخل السينما التجارية – أن نميز بين أفلام الترفيه والتسلية والأفلام الجادة، لكى نصف تلك الأخيرة وحدها بأنها أعمال فنية؟ أم يجب علينا ألا نصنع هذا التمييز؟ وأفضل طريقة لاستكشاف الشكل الفنى السينمائى هى التحول إلى هذه الأسئلة.

- فن جماهيرى (للجماهير)

أحد التصنيفات للأفلام التجارية هى أنها تنتمى للفن الجماهيرى. إن التمييز بين الفن الراقى والفن الجماهيرى له تاريخ طويل، لكن نقطة التمييز تختلف بين هؤلاء الذين يستعملونها. فالفن الجماهيرى بالنسبة للبعض ليس إلا نوعًا من الفن تجب دراسته جنبًا إلى جنب الأنواع الأخرى الموضوعة فى تصنيف الفن الراقى. أما بالنسبة للبعض الآخر فوصف الفن الجماهيرى ينكر أنه «فن» على الإطلاق حتى لو كان يشبه الفن فى بعض جوانبه. وبهذا الاستخدام، وإذا كان «فنًا»، فيجب أن يكون فنًا راقيًا. قد يكون هذا منطقيًا لأن كلمة «فن» فى العديد من اللغات تفترض الحديث عن «الفن الراقى»، والذى هو موضوع فلسفة الفن. ومع ذلك وبسبب السياقات المختلفة للتمييز، فإن مكانة الفن الجماهيرى باعتباره «فنًا» تصبح دائمًا مشوشة إلى حد ما.

لقد قام نويل كارول (١٩٩٨) أخيرًا بطرح مفهوم آخر ذى علاقة بالفن الجماهيرى لكنه يهدف إلى أن يكون أوضح فى مضمونه، وهو فن الجماهير. وفن الجماهير هو «فن»، أى أنه موضوع ملائم لفلسفة الفن، والنقد الفنى، وتاريخ الفن... إلخ. وهو يوضع فى تناقض مع التصنيفات المختلفة لفن الصحة، مثل الفن الطليعى، ومع «فن متوسطى الثقافة» أكثر من الفن الراقى، وهو مصطلح غير موجود فى مناقشة كارول. وما يميز فن الجماهير هو أنه نوع من الفن الذى يتم إنتاجه وتوزيعه بتقنية جماهيرية، ويهدف إلى الوصول بسهولة إلى «عدد ضخم من الجمهور غير المتدرب نسبيًا» (١٩٩٨، ص ١٩٦). وبرغم أن فن الجماهير لا يحتاج إلى متطلبات كثيرة من جمهوره، فإن استقباله وتذوقه متسقان مع أنواع الفنون الأخرى.

ولاقتراح كارول جاذبية لسببين، الأول: هو أن كارول على حق فى أن هناك نوعًا من الاتساق بين منتج جماهيرى خالص مثل فيلم «سكوبى دو» (٢٠٠٢)، وفيلم مثل «الحياة اللذيذة» (١٩٦٠). فكلاهما يحاول تحقيق الوظائف التمثيلية (التجسيدية) والتعبيرية والوظائف الأخرى المرتبطة تقليديًا بالفن السردى، من خلال استخدام إمكانات الوسيط السينمائى. والثانى هو أن الموافقة على هذا الاقتراح قد يزيل الحاجة إلى صنع التمييز المشوش بين «فن» السينما التجارية ولا فنها. فهى جميعًا «فن» سينمائى.

وهناك أيضًا أسباب للتساؤل حول هذا الاقتراح، أحدها هو إذا ما كان يلقى الضوء بالطريقة الصحيحة على فن الجماهير. فبالنسبة للسينما، وحيث إن كل عمل بهذا الوسيط يتم صنعه «بتقنية الإنتاج الجماهيرية على نطاق واسع»، فإن عبء ذلك يقع على الشرط الذى يقول أن فن الجماهير يتم تصميمه للوصول إلى جمهور واسع غير متدرب نسبيًا. لكن ذلك ليس واضحًا، فأفلام السفاحين بطعن السكين تتوجه إلى قطاع أصغر بكثير من الجمهور، مقارنة مع أفلام تجارية جماهيرية مثل «سبايدر مان» (٢٠٠٢)، ومع ذلك فإنها تظل معدودة بوصفها فنًا للجماهير، وسوف يوافق كارول على ذلك. وقد يستخدم حجة أن أفلام السفاحين متاحة لكل فرد من جمهور «سبايدر مان»، وإن لم يكن الجميع يستمتع بها. وما هو حقيقى أن أغلب الجمهور سوف يفهم سرد فيلم السفاحين، ومع ذلك، وفيما يتعلق بالتذوق، فإن القدرة على تمييز فيلم سفاحين أفضل من فيلم آخر تعتمد على الجمهور الخاص لهذا النمط، الذين يستطيعون هذا التمييز الدقيق، وهو ما لا يستطيعه الجمهور الواسع. لذلك فإن تمييز كارول يحتاج إلى ضبط لتفسير حقيقة أن أعمال فن الجماهير المختلفة تتوجه إلى جماهير مختلفة، وليست متاحة أمام جمهور نمط فيلمى آخر. ولعل المهمة ليست صعبة تمامًا، ففن الجماهير يتوجه إلى جمهور عريض، لكنه ليس أعرض مما ينبغى (نوفيتز ١٩٩٢).

وأخيرًا، وحتى لو قبلنا تعريف كارول، فإن هذا لا يستلزم أن كل الأفلام التجارية من أعمال «الفن»، لأننا جميعًا نعرف من التعريف أن فيلم «سكوبى دو» ليس «فنًا» للجماهير. ويجب أن نتذكر أن جزءًا من تعريف فن الجماهير هو أنه نوع من «الفن». ولأن «الفن» يظهر على جانبى التعريف، فإنه لن يساعدنا على تقرير أى الأشياء تنطبق عليهن إلا إذا كنا نعرف بالفعل أيها هو «الفن». وقد يتساءل المرء إذا ما كانت هناك بعض الأفلام تطغى فيها المقاصد التجارية على المقاصد الفنية، بحيث لا يصبح من المنطقى أن نعتبرها «فنًا» للجماهير. وقد يكون هناك شكل سردى، لكن السمات التمثيلية (التجسيدية) والتعبيرية والسمات الأخرى ليست موجهة بمنطق فنى. إن الإعلانات يمكن أن يكون لها شكل سردى أيضًا، لكن ليس كل إعلان له هذا الشكل يعتبر عملاً فنيًا. ومن الصعب تحديد إذا ما كان

نوع ما من المقاصد قد كبح وطغى على المقاصد الأخرى، لكن هذا يحدث أحيانًا. وإذا كان هذا صحيحًا، فإن السؤال الذى بدأنا به هذا القسم يتحول إلى سؤال: ما الأفلام التى تعتبر فنًا (للجماهير، لأنصاف المثقفين، للصفوة)، وما الأفلام التى تعتبر لا «فن»؟

خاتمة

لقد قدمنا الحجة بأن هناك أعمالاً فنية سينمائية، وشكلاً سينمائيًا، ويجب هنا رفض التشكيك فى ذلك. ومع ذلك فإننا لم نستطع تحديد حدود الشكل. ونحن نتركه كسؤال مفتوح. دعنا نخلص إلى الإشارة إلى معالجة قد تساعد أو لا تساعد، لكنها تطرح سؤالاً مهمًا فى حد ذاته. إن السينما كلها تستطيع أن تقدم نوعًا من التجربة الجمالية (جيدة، أو سيئة، أو لامبالية). وهى يمكن تذوقها وتقييمها على نحو جمالى. وسواء كان فيلم ما فنًا أم لا فن، فسوف نبحث عن العديد من السمات المشتركة فى بحثنا عن تجربة للتذوق. إننا نقيم العمل المتخيل الذى يخلقه الفيلم، والطريقة التى حكى بها حكايته، ومهارة عمل الكاميرا، والمشاعر التى أثارها، والأسئلة التى طرحها، وتكامل الحوار والعناصر البصرية والموسيقى وما إلى ذلك. هل هناك شىء مميز حول التذوق الجمالى للأفلام التى هى فن؟ هل لها أسلوب، وهل تذوقها يتطلب فرجة ذات فهم بأسلوبها؟ إن تلك مسألة أخرى يجب أن نترك الإجابة عنها لمناسبة أخرى.

*   *   *

انظر أيضًا «من هو مؤلف الفيلم» (الفصل ٢)، «الوسيط الفنى» (الفصل ١٦)، «الواقعية» (الفصل ٢٢)، «الأسلوب» (الفصل ٢٥)، «رودلف آرنهايم» (الفصل ٢٧)، «سيرجى إيزنشتين» (الفصل ٣٥)، «هوجو مونستربيرج» (الفصل ٣٩).

المراجع

Arnheim, R. (1957) *Film as Art*, Berkeley: University of California Press.

Bazin, A. (1967) *What Is Cinema?*, trans. H. Gray, vol. 1, Berkeley: University of California Press.

—— (1997) "The Evolution of the Language of Cinema," trans. Hugh Gray, in P. Lehman (ed.) *Defining Cinema*, New Brunswick, NJ: Rutgers University Press.

Carroll, N. (1988) *Philosophical Problems of Classical Film Theory*, Princeton, NJ: Princeton University Press; New York: Oxford University Press.

—— (1998) *A Philosophy of Mass Art*, Oxford: Clarendon Press.

Davies, S. (1994) "Is Architecture an Art?," in M. Mitias (ed.) *Philosophy and Architecture*, Amsterdam: Editions Rodopi.

Eisenstein, S. (1988) *Selected Works*, ed. and trans. R. Taylor, London: British Film Institute; Bloomington: Indiana University Press.

Gaut, B. (2002) "Cinematic Art," *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 60: 299–312.

—— (2003) "Film," in J. Levinson (ed.) *The Oxford Handbook of Aesthetics*, Oxford and New York: Oxford University Press.

King, W. (1992) "Scruton and the Reasons for Looking at a Photograph," *British Journal of Aesthetics* 32: 258–65.

Münsterberg, H. (1970) *The Film: A Psychological Study*, New York: Dover.

Novitz, D. (1992) "Noël Carroll's Theory of Mass Art," *Philosophic Exchange* 23: 39–50.

Scruton, R. (1983) "Photography and Representation," in *The Aesthetic Understanding*, London and New York: Methuen.

Walton, K. (1984) "Transparent Pictures: On the Nature of Photographic Realism," *Critical Inquiry* 11: 246–77.

Warburton, N. (1988) "Seeing through 'Seeing Through Photographs'," *Ratio* 1: 64–74.

(١٢)

النزعة الشكلية

كاثرين طومسون جونز

النزعة الشكلية فى السينما هى نوع غير عادى من النزعة الشكلية، لأربعة أسباب على الأقل. والسبب الأول هو: أنه فيما يتعلق بالفنون الأخرى - مثل فن التصوير التشكيلى، والموسيقى، والرقص - كانت النزعة الشكلية وجهة نظر سائدة إلى حد كبير، بينما هى فى السينما تشكل أقلية تطغى عليها التقاليد التفسيرية القوية. وعلاوة على ذلك، فإنها لم تكن أقلية لأنها كانت غير ملحوظة بشكل عام، بل على العكس فإن النزعة الشكلية فى هيئتها المعاصرة تُرى من جانب العديدين من دارسى السينما باعتبارها قوة مهددة، حتى إنه تتم مواجهتها بقوة. والسبب الثانى فى النزعة الشكلية السينمائية غير عادية هو: أنها لا تؤيد العديد من الاتجاهات الشكلية المعتادة، وعلى الأخص فإن الشكليين السينمائيين ينكرون الأهمية الجمالية للتمييز الواضح والحاد بين الشكل والمضمون، ووجود استجابة جمالية خاصة للجمال الشكلى، وملاءمة النقد «الجوهرى» الخالص واللاتاريخى. والسبب الثالث هو أن النزعة الشكلية السينمائية مرتبطة بالنظرة البنائية للمعنى، بينما النزعة الشكلية الكلاسيكية - فى التزامها باستقلالية الفن - تنادى بأن معنى العمل يتحدد من خلال سماته الشكلية الداخلية. وأخيرًا فإن النزعة الشكلية السينمائية مستقاة من نظرية الأدب، بعد ضبطها بدقة على الإمكانات التاريخية والتقنية للوسيط السينمائى. وكما سوف نرى، فإن هذا الضبط ذاته هو الذى يفسر السمات غير العادية للنزعة الشكلية السينمائية. ومع

ذلك فإن النزعة الشكلية السينمائية تظل جزءًا من التقاليد الشكلية الأوسع حيث إنها – فى جوهرها – برنامج للتحليل والتذوق البنائيين للأفلام كموضوعات جمالية.

ظهر التناول الشكلى الأول للسينما خلال عشرينيات القرن العشرين، عندما كان الوسيط السينمائى لايزال يحاول أن يضفى المشروعية على نفسه بوصفه شكلاً فنيًا. وكان هذا التناول محاولة من الشكليين الروس للامتداد بجمالياتهم الأدبية إلى السينما، وفى هذه المحاولة أثروا على فنانى المونتاج السينمائى السوفييت، خاصة سيرجى إيزنشتين. وقد اشتركت هاتان المجموعتان فى الاهتمام باللغة والبناء التقنى للأفلام. وكان تأثير النزعة الشكلية الروسية على نظرية السينما فى العالم الناطق بالإنجليزية تأثيرًا معاصرًا بشكل نسبى، حيث إن أول ترجمة للبحوث الشكلية الروسية لم تظهر حتى عام ١٩٦٥ (ليمون وريس). وفى أواسط وأواخر الثمانينيات، جاء ديفيد بوردويل وكريستين طومسون – وكانا محبطين بسبب الاتجاه التقليدى للدراسة السينمائية – فأعادا إحياء منهج النزعة الشكلية الروسية ومفاهيمها الأساسية، باعتبارها جزءًا من الجماليات المجددة للسينما. وتشير طومسون إلى هذا التناول باعتباره «نزعة شكلية عائدة»، لكن بوردويل – برغم إدراكه بالأهداف والاهتمامات المشتركة بينه وبين طومسون – لم يكن يعتبر نفسه شكليًا عائدًا أو جديدًا. ومع ذلك فإن الشكليين الروس هم التأثير الأعظم على أعمال بوردويل، ونقاد النزعة العائدة أو الجديدة يأخذون فى العادة بوردويل كهدف أوَّلى لهم. ولهذه الأسباب، فسوف أتعامل مع أعمال بوردويل وطومسون على أنها تنتمى إلى ذات التقاليد الشكلية الواسعة.

إن النزعة الشكلية الجديدة لا تعتمد على محاولة الشكليين الروس لتطبيق أفكارهم عن الأدب على السينما، لأن الشكليين الجدد يشكون فى اعتماد الشكليين الروس على التناظر والتشابه بين اللغة السينمائية واللغة الشعرية. ولأن الشكليين الجدد يعتمدون على معرفة أكثر اتساعًا بتاريخ وتقنية السينما، فانهم يحاولون تطبيقهم الخاص للنظرية الشكلية الأدبية الروسية على السينما. وخلال ذلك فإنهم يعتمدون على منظرين أدبيين وسينمائيين آخرين (مثل إيزنشتين، وأندريه بازان، وزفيتان تودورف، وجيرار جينيت، ونويل بيرش، وبارت بين عامى ١٩٦٦ و١٩٧٠، وعلماء الجمال الإسرائيليين المعاصرين

مثل ماير ستيرنبيرج). كما يضيفون بعض الأفكار التالية المهمة، خاصة النظرة البنائية للمعنى. ويستمر بوردويل وطومسون اليوم فى تطبيق جماليات النزعة الشكلية الجديدة (أو المتأثرة بالنزعة الشكلية)، كما يتضح فى الطبعة الأخيرة لكتابهما «فن الفيلم» (بوردويل وطومسون ٢٠٠٦)، والذى يستمر فى تعليم طلبة السينما ألا «يقرأوا» الفيلم باعتباره نصًا يدل على معنى أو مضمون، وإنما بتحليله بوصفه بناء مركبًا ومعقدًا.

- الشكل والمضمون

السمة المميزة لأى تناول شكلى هى تأكيده النظرى والنقدى على الشكل. وبالنسبة للسينما، فإن للشكليين الجدد فهمًا متفردًا للشكل، يتلاءم مع السياق التاريخى وفى الوقت ذاته يكشف عن التزام منهجى بتحليل دقيق للعمل. وبينما تُفهم النزعة الشكلية تقليديًا على أنها تؤيد التمييز الصارم بين الشكل والمضمون، وتنكر الأهمية الجمالية للمضمون، فإن الشكليين الجدد يتبعون الشكليين الروس فى إنكار الأهمية الجمالية لهذا التمييز ذاته. وهم يفعلون ذلك لقلقهم من أن الإصرار على التمييز يشجع النقد « من خارج العمل الفنى»، وذلك بتقييم العمل فى علاقته بحياة صانعه، وبالسياق الاجتماعى، والنفسى، والسياسى، ولكن ليس باعتباره فنًا فى حد ذاته.

وإحدى الطرق لفهم التمييز بين الشكل والمضمون هى أن الشكل وعاء لمضمون العمل، والذى يمكن استخلاصه من أجل تحليل مستقل. وبدلاً من التركيز على مشكلات المفاهيم الخاصة بالتفسير الذى يعتمد على فكرة الوعاء، فإن الشكليين الجدد والشكليين الروس يركزون على الطريقة التى يبدو فيها هذا التفسير كأنه يعطى الأولوية للمضمون فى التحليل، كما أن وظيفة الفن هى إعطاء مضمون محدد للمتفرج. ومن أجل عدم تشجيع ذلك التفريق الذى يعطى ميزة للمضمون، فإن بوردويل وطومسون فى الطبعة الأولى من كتابهما «فن الفيلم» (١٩٧٩)، يشيران إلى الفيلم باعتباره «نظامًا» متكاملاً. وكما سوف نرى - مع ذلك - فإن الشكليين الجدد والشكليين الروس يرفضون فى النهاية التفسير القائم على فكرة الوعاء، لأنهم يحددون وظيفة مختلفة للفن، وعندما تفعل طومسون ذلك

فإنها تعتقد أنهم قد «تخلصوا من الحاجة للفصل بين الشكل والمضمون» (طومسون ١٩٨١، ص ١١).

والطريقة الأخرى لفهم التمييز بين الشكل والمضمون تُفهم باعتبار أن المضمون هو مادة موضوع العمل، والشكل هو طريقة تقديم مادة الموضوع تلك. ومع ذلك، وبهذا الفهم، فإن الشكليين الروس يقولون بأن المضمون ليس إلا المادة الخام للمعالجة الفنية، والتى ينتج عنها كلٌ بنائى موحد له وظيفة جمالية مميزة خاصة به. وبالتالى فإن الشكليين الروس يستبدلون تمييزًا مختلفًا بدلاً من تمييز الشكل والمضمون الذى تبناه الشكليون الجدد فى السينما. ذلك هو التمييز بين المواد والأدوات.

والسبب فى افتراض أن تمييز المواد أو الأدوات مختلف عن تمييز الشكل والمضمون، هو أن المواد – على عكس المضمون – لا يفترض أنها جزء من العمل الفنى على الإطلاق، وذلك لأن المواد نفسها يمكن أن تستخدم لصنع موضوعات فنية وموضوعات لا فنية. وإذا كان الشكليون الروس قد حددوا الكلمات (وأحيانًا الأفكار والعواطف) باعتبارها مواد للأدب، فإن طومسون تحدد الميزانسين، والصوت، وتأطير الكاميرا، والمونتاج، والمؤثرات البصرية، باعتبارها الأنواع الخمسة للمادة السينمائية (طومسون ١٩٨١، ص ٢٥،٢٦). وعلاوة على ذلك فإنها تحدد أيضًا مواد أخرى مثل المعانى أو الأفكار من الحياة الواقعية والمواضعات الفنية (طومسون ١٩٨١، ص ٥١). وطبقًا للشكليين الروس، فإن الكلمات هى المادة المشتركة لكل من الخطاب «العملى» والشعرى، وتلك هى الحال حتى إذا كانت الطرق الخاصة لاستخدام الكلمات – الاستخدام الحرفى أو المجازى مثلاً– مرتبطة فى العادة بأحد أشكال الخطاب أكثر من شكل آخر. إن ما يميز إذن عملاً أدبيًا ليس احتواءه على كلمات معينة ذات تضمينات معينة، وإنما ما يميزه هو أن هذه الكلمات تستخدم بطريقة معينة لخدمة هدف أو غرض معين. وبالمثل فإن التأطير، والصوت، والمونتاج، وما إلى ذلك، هى مواد مشتركة بالنسبة للأفلام اللاجمالية – على سبيل المثال، الأفلام المعلوماتية أو الترويجية – وللأفلام الجمالية، التى تتضمن الأفلام الروائية والتسجيلية والتجريبية. وما يميز عملاً من أعمال الفن السينمائى ليس أنه يعرض السمات التقنية للوسيط، وإنما هذه السمات تستخدم بطريقة معينة لخدمة هدف معين. وبقدر ما إن الأداة فى أية تقنية

خاصة بوسيط ما تستخدم للتلاعب بالمواد، وتشكيلها، وبنائها، فإن الشكليين الجدد والشكليين الروس يفهمون العمل الفنى ببساطة باعتباره مجموعة من الأدوات.

واستخدام مصطلح «الأداة» يعكس فهم الشكليين للأعمال الفنية لإتقان حرفة، أكثر من كونها منتجات إلهام أو أوعية للتعبير والتواصل. وكما تشير طومسون، فإن الشكليين الروس اعتمدوا على استخدام مجموعة من مجازات الحرفة فى تحليلهم للعملية الأدبية، وعلى سبيل المثال مجازات النسج والخياطة. كما أنهم أيضًا فهموا العمل باعتباره بناء صلبًا وماديًا، كما نرى على سبيل المثال فى وصف فيكتور شكلوفسكى - الذى قبله وتبناه الشكليون الجدد - للبناء السردى باعتباره درجات سلم. وفى الجوهر، كان الشكليون الروس مهتمين لكيفية «عمل» العمل، سواء من خلال الإمكانات التقنية والمواضعات الفنية التى تشكل اختيارات الفنان البنائية، أو من خلال هدف كل مكونات العمل المتنوعة والعمل ككل. وكما سوف نرى فى جزء لاحق، فإن هناك معنى - بالنسبة للشكليين الجدد - لأن العمل «يعمل» من خلال العمل علينا (تأثيره فينا)، أو من خلال تحقيق تأثيرات معينة. وبذلك فإن اهتمام بوردويل بالطريقة التى يقود بها العمل فهمنا وتفسيرنا، اهتمام يتماشى مع مشروع الشكليين الجدد، باعتباره اهتمامًا مشتركًا بالطريقة التى يقوم بها بناء عملا بإطلاق تأثيره علينا. ومع ذلك فإن طومسون تشير إلى أن هذا الاهتمام بالتأثير والبناء لا يعنى أن النزعة الشكلية الجديدة يفرض عاطفة جمالية مختلفة ومميزة.

ويفترض الشكليون الروس أن كل مكون لعمل له هدف، لذلك فإن من النشاط النقدى المشروع أن نضع التبرير فى اعتبارنا أو باستخدام مصطلحهم: «الدافع» - أى تبرير كل مكون فى العمل، أو المكونات كلها. ويتبنى الشكليون الجدد تصنيف الشكليين الروس لثلاثة أنواع من الدافع: التكوينى (من عنصر التكوين فى العمل الفنى - المترجم)، والواقعى، والفنى، ثم يضيفون نوعًا رابعًا خاصًا بهم، وهو الدافع العابر للنص (الذى ينتقل من نص إلى آخر - المترجم). وكما يوضح ديفيد بوردويل برشاقة، فإن مكونًا واحدًا من فيلم يمكن أن يأتى نتيجة دوافع عديدة، ففى إجابة عن سؤال: «لماذا تغنى مارلين ديتريتش أغنية كباريه عند تلك النقطة من الفيلم؟»، يمكننا أن نقول: إن شخصية البطلة التى تقوم بها تلتقى مع البطل عند هذه النقطة (دافع ذو علاقة بالقصة)، أو أنها تلعب

دور مغنية كباريه (دافع واقعى)، أو أن ديتريتش تغنى عادة هذه الأنواع من الأغنيات فى أفلامها (دافع عابر للنص) (بوردويل ١٩٨٥، ص ٣٦). وطبقًا لطومسون، فإن لكل مكون من فيلم دافعًا فنيًا على الأقل، حيث إنه يسهم فى «الشكل الكلى المجرد للعمل»، لكننا نميل إلى أن نلاحظ هذا الدافع، فقط عندما نفتقد وجود الأنواع الأخرى من الدوافع (طومسون ١٩٨٨، ص ١٩). وإذا افترضنا أن العمل يمكن تفكيكه إلى مكونات بالعديد من الطرق، فإن من يقوم بالتحليل يواجه صعوبات عملية فى أن يعرف أن يركز انتباهه. ولحل هذه المشكلة، يقدم الشكليون الروس مفهوم «السائد» أو «المسيطر»، وهى المكون البنائى الذى ينظم كل المكونات الأخرى، ويشكل تكامل العمل. ولتحديد المكون السائد فى عمل ما، يجب أن يعرف من يقوم بالتحليل الوظيفة الكلية للعمل. وطبقًا للشكليين الروس، فإن لكل الفن وظيفة أولية واحدة. وانجذاب الشكليين الجدد إلى هذا الرأى يفسر بالتالى مفهومهم عن تاريخ الفن، وعلاقة العمل بسياقه.

- تاريخ ووظيفة (الفن السينمائى)

أصبحت المصطلحات التى أدخلها شكلوفسكى لوصف وظيفة الفن شعارات سائدة ومألوفة بين طلبة ودارسى الفنون، ومنها مصطلح (ostranenie) أو التغريب أو إزالة التعود، ومصطلح (zatrudnenie) أو التصعيب أو جعل الشئ صعبًا. إن العمل الفنى يقوم بتغريب وتصعيب مادته على الفهم، من خلال عملية التحول الجمالى، وهو بذلك يجدد الإدراك ويجعله أكثر حدة، بتفكيك التعرف «التلقائى» وإعادتنا إلى «إحساس الحياة»، مثل إدراكنا «لصخرية» الصخرة (شكلوفسكى ١٩٦٥، ص ١١). إن هذا لا يعنى أن للفن قيمة أداتية فقط (باعتباره أداة)، أو وسيلة لتدريب الحواس. وطبقًا لشكلوفسكى، فإن الطريقة التى يحقق بها الفن وظيفته الإدراكية هى فقط من خلال تقديم تجربة إدراكية تستغرقنا تمامًا وهى مقصودة لذاتها. وبرغم أن طومسون تميز بصراحة بين المفهوم التاريخى للشكل عند الشكليين الجدد، والمفهوم الأكثر تحديدًا المرتبط بمبدأ «الفن الفن ذاته» (طومسون ١٩٨١، ص ١٠،١١)، فإن هذا يفسر كيف أن الفكرة الشكلية التقليدية عن ضرورة خلق الفن واستهلاكه فقط من أجل القيمة الجمالية قد استمرت فى النزعة

الشكلية الجديدة. والعنصر التاريخى للتاريخ قد أكده أيضًا بوردويل، لكن فى هذه الحالة يكشف عن تأثير النزعة البنائية التشيكية المبكرة عند يان موكارفسكى، الذى أوضح أنه حتى التغريب يمكن أن يصبح تلقائيًا داخل سياق ثقافى محدد (بيربانك وستاينر ١٩٧٧).

ومن النظرة الأولى، قد يظهر أن هناك توترًا بين فهم العمل باعتباره منتجًا لإتقان الحرفة، والقول بأن وظيفة الفن تتحقق من خلال التغريب. فإتقان الحرفة هو فى النهاية يتضمن إتباع قواعد تقنية لتحقيق نتيجة محددة سلفًا، بينما التغريب – كما سوف نرى– هو فى جانب منه على الأقل حول تحدى الموضوعات الفنية. ومع ذلك فإن التأكيد على الإتقان الحرفى قد يساعد ببساطة على تركيز الانتباه على البناء المادى للعمل، واستخدام التقنيات لتحقيق التغريب. لذلك فإن السؤال المثير للاهتمام هو كيف يتحقق التغريب بالضبط بواسطة العمل الفنى، وفى تطبيق طومسون للنزعة الشكلية الروسية تصبح إمكانات التغريب ثرية متنوعة، ومعتمدة على السياق. وهذا يرجع فى جانب من الأمر إلى تنوع المواد التى يمكن استخدامها و«تشويهها» (تغيير شكلها) بواسطة صانع الفيلم، لكنه يرجع أيضًا إلى متى وأين يشاهد الفيلم، ومن الذى يشاهده.

إن أى فيلم يعرض فى سياق محدد، أو كما يقول الشكليون الجدد والشكليون الروس: أمام «خلفية» محددة. إن لسياق أى عمل عناصر عديدة، يحللها الشكليون الجدد والشكليون الروس على أساس ثلاثة أنواع من الخلفية: المواضعات الفنية، والحياة الحقيقية، والاستخدامات اللاجمالية للسينما. ومن خلال وعينا بهذه الخلفيات نستطيع فهم الأعمال الفنية، وتذوق الطرق التى تحقق بها التغريب. ففيلم مثل «العام الماضى فى مارينباد» (١٩٦٢) لـ «ألان رينيه» يمكن تذوقه على اعتبار أنه يهدم مواضعات خلفية سينما التيار السائد الهوليوودية. ومن جانب آخر فإن فيلمًا مثل «قواعد اللعبة» (١٩٣٩) لجان رينوار قد يبدو شديد الواقعية على خلفية سينما التعبيرية الألمانية وسينما المونتاج الروسية، لكنه قد يبدو شديد الأسلوبية على خلفية الواقعية الجديدة الإيطالية.

ومن الجدير بالملاحظة أن التأكيد على «الخلفيات» قد خلق انتقادًا عامًا للنزعة التشكيلية الجيدة باعتبارها لا تاريخية بشكل نسبى. والحجة فى ذلك هى، أن التاريخ ليس

إلا «خلفية» عند الشكليين الجدد، لذلك فإنهم يفشلون فى التعرف على دوره المهم والفعال فى تحديد مجموعة من الإمكانات الأسلوبية المتاحة أمام سينمائى محددة فى فترة محددة. وكما يوضح روبرت ستام فإن الشكليين الجدد يتجاهلون «تاريخية الأشكال ذاتها، أى الأشكال باعتبارها أحداثًا تاريخية، تقوم بتشكيل وتحريف التاريخ ذا الأوجه المتعددة، وهى الأوجه الفنية والعابرة للفنية فى وقت واحد» (ستام ٢٠٠٠، ص ١٩٧،١٩٨)). وهذا النوع من النقد منتشر، لكن من النادر دعمه بواسطة تحليل دقيق للنصوص (للأفلام - المترجم). وفى النهاية فإنه ليس هناك حاجز منطقى أمام النزعة الشكلية الجديدة لتبنى مفهوم أكثر ديناميكية عن العلاقة بين الشكل والتاريخ.

وبالإضافة إلى ذلك، فإن التأكيد على الخلفيات لا يتضمن أن الأفلام التجريبية أو الأصيلة جدًا وحدها هى التى يمكن أن تحقق وظيفة الفن. وتعطى طومسون ثلاثة أسباب لماذا يمكن لأى فيلم - حتى لو كان من نمط فيلمى أو من سينما التيار السائد - أن يجدد الإدراك. والسبب الأول متضمن فى سياق مشاهدة الفرجة السينمائية، فيمكن لفيلم من نمط فيلمى أن ينزع عن سياقه المألوف، ليتم تذوقه باعتباره فيلمًا جديدًا، وهو ما قد يعتمد على الناقد الذى يدرس العمل بدقة ويكشف عن أبنيته المعقدة (طومسون ١٩٨٨، ص ١١)، أو يعتمد ببساطة على المسافة الزمنية والثقافية التى تفصل بين جمهور جديد والسياق النمطى للعمل. وكنتيجة لهذا التغير فى الخلفيات، لا يمكن الفرجة على العمل بسهولة من لا يفكر بوعى، إذ يجب علينا أن نعطى الانتباه، ونتفرج ونسمع بحرص، وبذلك فإننا ندرب قدراتنا الإدراكية ونجعلها ممتدة. والسبب الثانى فى أن الأفلام النمطية تستطيع أن تحقق وظيفة الفن هى أنه ليست لديها «نتائج عملية تطبيقية بالنسبة لنا» (طومسون ١٩٨٨، ص ٨-٩). وليس من الواضح تمامًا لماذا تؤثر الطبيعة غير العملية للفرجة السينمائية على التغريب. لكن ربما كانت الفكرة هى؛ أنه ما دامت المساحة المصورة فى أى فيلم منفصلة عن المساحة التى نحتلها، فإن أى فيلم هو بمعنى ما غريب عن ذواتنا العملية اليومية. وإذا كان الأمر كذلك، فإن من الجدير بالذكر أن الفن يسهم فى حياتنا، من خلال التغريب وتجديد الإدراك، وبالضبط لأنه بعيد عن حياتنا.

والسبب الثالث فى أن الأفلام يمكن أن تحقق وظيفة الفن هو: أنه بقدر ما أن الأفلام تهدف إلى تنظيم الأحداث السردية التى تصورها، أو أن يكون لها ببساطة بناء ما، فإنها تقوم بتنشيط مهاراتنا الإدراكية على نحو يختلف عن التجربة اليومية الخالية من بناء. ثم تمضى طومسون إلى القول بأن الأفلام التى نعتبرها أصيلة إلى حد كبير إما أن تقوم بتغريب الواقع والمواضعات الفنية معًا (طومسون ١٩٨٨، ص ١١). وهكذا يبدو أن هناك درجات للتغريب، بما يوحى بأن الأعمال تستطيع تحقيق وظيفة الفن بدرجة أكثر أو أقل.

هل هذا يعنى أنه كلما كان العمل أكثر صعوبة وغرابة فإنه يكون أفضل؟ ربما لا، حيث إن طومسون تقر أيضًا بأن من المهم على الناقد أن يساعد فى فهم العمل، بأن يعطى المعلومات عن خلفيته، وعلى سبيل المثال عند عرض أفلام أوزو على المتفرج الغربى، يجب إعطاء معلومات عن خلفية الممارسات الزوجية والعائلية فى يابان ما بعد الحرب (طومسون ١٩٨٨، ص ٢٢،٢٣). كما أننا أيضًا ننتقد الأفلام فى العادة لأنها غير مفهومة، بينما نمتدح أفلامًا أخرى بفضل وضوحها، وتأثيرها، ودقتها. إن هذه الاعتبارات توحى بالحاجة إلى الوضوح ووجود حد للتغريب، سواء فى تأثيره على تجديد الإدراك، أو فى الاعتبارات الأخرى للتذوق. هناك أيضًا سؤالان آخران عامان حول وظيفة الفن تركهما الشكليون الجدد دون إجابة: هل يمكن تحقيق الوظيفة الإدراكية للفن بوسيلة أخرى غير التغريب؟ وهل هناك حقًا للفن وظيفة واحدة (أولية)؟ وبرغم أنهما سؤالان مهمان. فقد يشعر الشكليون الجدد بعدم الحاجة إلى الإجابة عنهما، حيث إنهم لا يدافعون عن نظرية الفن، وإنما عن وظيفة للتحليل السينمائى.

وبالإضافة أن للتغريب نتائج تستثير فهمنا للتذوق الجمالى، فإن له نتائج على فهمنا لتاريخ الفن. وأحد وجهات النظر لتاريخ الفن، والمرتبطة تقليديًا بالنقد الشكلى، هى أن كل شكل فنى يقوم بشكل متدرج ومتطور بتنقيح نفسه حتى يكشف عن جوهره الخاص المتفرد. ولا يتبنى الشكليون الروس هذه النظرة، فتاريخ الفن بالنسبة إليهم تقليب دائم للمواضعات الفنية بهدف التغريب، وهو ما يفسر افتتان الشكليين الروس بالنزعة الطليعية، حيث إنها من وجهة نظرهم آلية التغير التاريخى. ومع ذلك فإن الشكليين الجدد مهتمون بالتقاليد

الراسخة لصناعة الأفلام بقدر اهتمامهم بالخروج على هذه التقاليد. لكنهم يستخدمون مفهوم التغريب لتفسير الشروط التاريخية لأسلوب ما لكى يعتبر ثاقب الفكر، أو واقعيًا، أو تعبيريًا، أو سينمائيًا خاصًا. إن هذا يوحى أن هناك شيئًا نسبيًا فيما يخص وظيفة الفن، حيث أن عملاً ما قد يحقق وظيفته الإدراكية مع بعض الناس فى وقت محدد، لكن ليس مع أناس آخرين فى أوقات أخرى، وهو ما يعتمد على اعتيادهم وإلمامهم بالتقنيات التى يستخدمها العمل. ولا يبتعد الشكليون الجدد عن هذه الفكرة، لأنهم شديدو الاهتمام بتأثيرات فيلم ما - فى بنائه وسياقه - على الجمهور، وهذا جزء مهم من اهتمامهم بطريقة تأثير الأفلام على الجمهور.

ومن المهم أن نضع فى اعتبارنا تأثيرات عمل ما على الجمهور، فطبقًا للشكليين الجدد. فإن السمات الجمالية المهمة للعمل تسقط عليه بواسطة الجمهور فى استجابته لأدوات العمل. وكما توضح طومسون: «كل هذه الصفات ذات الاهتمام بالنسبة لمن يقوم بالتحليل: وحدة العمل، والتكرار والتنويعات فيه، وتجسيده للفعل، والمكان، والزمان، ومعناه - كلها تنتج عن التفاعل بين الأبنية الشكلية للعمل، والعمليات الذهنية التى نقوم بها خلال استجابتنا للأفلام» (طومسون ١٩٨٨، ص٢٥،٢٦). إن هذا يؤدى بنا إلى الفرق الحاد الذى يميز بين النزعة الشكلية الجديدة والتناولات الشكلية الأخرى: التفسير البنائى لنشاط الفرجة السينمائية، أو كيف أن المتفرجين - من منظور نفسى أو منظور اجتماعى - يفهمون ويفسرون الأفلام. وقد تم تطوير هذا التفسير خاصة بواسطة ديفيد بوردويل، فيما يخص السينما الروائية. وطبقًا لبوردويل، فإن المتفرج يقوم ببناء معنى حرفى لفيلم من خلال نشاط الفهم، وبناء معنى أكثر تجريدًا من خلال نشاط التفسير. إن هذا «العمل السردى أو الروائى» عند بوردويل قد تلقى انتقادًا دائمًا من منظرى السينما، لتجاهله «الذاتية»، خاصة لتصويره المتفرج على أنه «كيان افتراضى» وليس شخصًا متجسدًا ومحددًا فى سياقه الثقافى (انظر على سبيل المثال، نيكولز ١٩٩٢). بالإضافة إلى ذلك فإنه يمكن رؤية تفسير بوردويل باعتبارها دراسة حالة للجدال الدائر بين الفلاسفة حول فهم النزعة البنائية: كيف يمكن إعطاء المعنى لعمل فنى ليس لديه أصلاً معنى (انظر على سبيل المثال، ستيكر ١٩٩٧).

- النزعة الشكلية الجديدة والنزعة البنائية

فى تفسير بوردويل، هناك على الأقل أربعة مستويات من البناء فى الفرجة السينمائية. أولاً، يجب على المتفرج أن يقوم ببناء كل شئ يدركه: الأصوات، والأشكال، والألوان فى الفيلم، وأيضًا الصور ذات البعدين المعروضة على الشاشة. وثانيًا، يجب على المتفرج أن يقوم ببناء الشخصيات والأحداث التى يعتبر أن الصور ذات البعدين تمثلها. وثالثًا يجب على المتفرج يقوم ببناء تاريخ موحد فيه علاقات السبب والنتيجة، ليس فقط المعروض كله على الشاشة، والتى تشكل فيه الأحداث والشخصيات المعروضة جزءًا منه. ورابعًا إذا كان المتفرج أن يقوم بالتفسير، فإن عليه أن يقوم ببناء معنى مجرد، أو يشمل موضوع الفيلم، أو يجمع الظواهر المتفرقة ليدرك الفيلم ككل. وعند كل مستوى، يجب أن يكون للنشاط البنائى للمتفرج درجة من التمييز والتفريق، فإذا قام المتفرج بالبناء من خلال خطة الفيلم وحدها، فإنه لا يمكن القول بأنه هو الذى يصنع معنى الفيلم. وهذا يوحى أنه لكى تحدد إذا ما كانت النزعة البنائية هى النظرية الصحيحة لنشاط المتفرج، فإننا سوف نحتاج إلى تحديد إذا ما كانت متطلبات التمييز لقيام المتفرج بالبناء متوافقة مع مفهوم أن البناء تأثير بنائى للعمل. ومع ذلك فإننا فى حاجة أولاً لفحص تفسير بوردويل بشكل أكثر دقة.

وعند المستوى الأساسى تمامًا، فإن فعل إدراك الفيلم ذاته هو فعل بنائى. ويتبنى بوردويل النظرة السائدة فى علم النفس الإدراكى بأن إدراك موضوع ما لا يتطلب فقط الإدراك السلبى للمعلومات البصرية والسمعية واللمسية، ولكن صنع استنتاج من هذه المعلومات للوصول إلى حكم إدراكى. ويشير بوردويل إلى مثل هذه الأحكام باعتبارها «فرضيات» لكى يقول بأن الإدراك مفتوح دائمًا أمام المراجعة والتنقيح طبقًا للمعلومات الجديدة أو التطبيق الجديد لمعلومات الخلفية ذات العلاقة. وحتى لو كان إدراكنا لشىء ما عملية لحظية وتلقائية، فإنها تظل مع ذلك تتضمن تطبيقًا لمفاهيم الوصول إلى استنتاجات. ومن المثير للاهتمام أن السينما تعتمد على صنعنا لاستنتاجات خاطئة نتيجة لعينين فسيولوجيين فى جهازنا البصرى. إن المادة الإدراكية الخام لمعلومات الفيلم تتألف من ضوء ساطع خاطف وسريع، وعرض سريع لصور ساكنة، ومع ذلك فإننا نرى - اعتمادًا على الاستنتاج من هذه المعلومات - سلسلة من الصور المتحركة المضاءة باستمرار، وذلك

لأن أعيننا لا تستطيع ملاحقة سرعة التغيرات، سواء فى شدة الضوء أو عرض الصور، لذلك فإننا نعيش الفيلم كما لو أنه صورة متحركة.

وعندما يطبق بوردويل النظرية النفسية العامة للنزعة البنائية على التجربة الجمالية، فإنه يعيد تقديم مفهوم الشكليين الروس عن التغريب. إن الأعمال الفنية تقوم بتأخير اتخاذ أحكام إدراكية، وتشويشها، وتعقيدها، وهى بذلك تقوم بالتغريب، وأخذنا إلى وعى جيد بطريقة يكون فيها الإدراك بنائيًا. وكما يوضح بوردويل، ففى سياق التجربة الجمالية:

«يصبح ما هو غير واعٍ فى الحياة الذهنية اليومية أمرًا ننتبه إليه بوعى. إن مخططاتنا تتخذ شكلاً، وتمتد، وتدخل نطاقات جديدة، ويمكن لتأكيد فرضية ما أن يمتد. ومثل كل النشاطات النفسية، فإن للنشاط الجمالى تأثيرات ممتدة إلى نطاقات بعيدة. ويمكن للفن أن يعزز، أو يحوِّر، أو حتى يدمر مخزوننا الإدراكى المعرفى المعتاد». (بوردويل ١٩٨٥، ص ٣٢).

وتؤيد طومسون هذه المحاولة للتوفيق بين النظرية الشكلية الروسية وعلم النفس البنائى، بتمييز العمليات الإدراكية فى الفرجة السينمائية، وهى العمليات التى تكون واعية – على النقيض من العمليات غير الواعية أو السابقة على الوعى– ثم الإيحاء بأنه «بالنسبة للنزعة الشكلية الجديدة، فإن هدف الفن الأصيل هو بمعنى ما وضع، أى من عمليات الفكر لدينا، أو كل هذه العمليات، فى هذا المستوى الواعى». (طومسون ١٩٨٨، ص ٢٧).

وبالنسبة لمعظم المتفرجين المتمرسين بالمواضعات التمثيلية، والسردية، والسينمائية، فبمجرد إدراكنا على نحو بنائى للصور ذات البعدين المعروضة على الشاشة، فإنه يصبح من التلقائى بالنسبة لهم بناء عالم متخيل ذى ثلاثة أبعاد من هذه الصور. ومع ذلك فإن هذا ليس معناه أن المستوى الثانى من البناء يكون مباشرًا، حيث يجب على المتفرج أن يعتمد على قدر مطلوب من خلفية المعلومات (أو معلومات الخلفية) لكى يحدد الترتيب والتكوين الصحيحين للأشياء ثلاثية الأبعاد المصورة فى صورة ثنائية البعدين وملتبسة بطبيعتها، ولكى يحدد الحالة المتخيلة للأمور التى تمثلها الصورة، وجزء من بناء هذه الحالة هو بناء معايير مكانية وزمانية لها تمتد إلى ما وراء الصورة. لذلك – على سبيل المثال – عندما يخرج ممثل من إطار اللقطة فإننا لا نعتقد – دون سبب خاص – أن شخصية قد توقفت عن

الوجود، وبدلاً من ذلك فإننا نعتقد أن شخصية قد انتقلت إلى جزء من العالم المتخيل غير معروض لنا.

إن المتفرج يقوم ببناء الأحداث والشخصيات المتخيلة طبقًا لنظام ترتيب الصور، وهو بذلك يقوم ببناء ما أطلق عليه الشكليون الروس - ومن بعدهم بوردويل - «الحبكة» أو (syuzhet) ، وهو السرد كما يعرض بالضبط على الشاشة، فى تتابع غير كامل وليس فى ترتيب زمنى عادى فى الأغلب. ومن خلال ملء المعلومات السردية الناقصة، وإعادة ترتيب الأحداث المصورة فى تتابع سببى، يمكن للمتفرج أن يبنى «القصة» أو (fabula) من الـ (syuzhet).

وبمجرد أن يفهم المتفرج ما يجرى فى الفيلم ببناء الـ (fabula) ، فإنه قد يرغب فى الاستمرار فى توليد معانٍ أكثر للفيلم. والعملية التى يقوم بها النقاد الأكاديميون بذلك - طبقًا لبوردويل - تصبح شديدة التنظيم والصرامة حيث إنها محكومة بمعايير مؤسساتية. ومع ذلك، فإن العملية التفسيرية بنائية بقدر ما أن الإدراك بنائى، وذلك لأنها نشطة فى قيامها بالاستدلال والاستنتاج. وفى تحليل بوردويل، فإن الناقد يضع خرائط للمفاهيم، فى أبنية هى «مجالات دلالية»، وهى إشارات تعتبر فى التقاليد مؤثرة فى فهم المتفرج وحمل المعنى. وعملية وضع الخرائط تساعدها «الفرضية المتأصلة اجتماعيًا حول معنى النصوص»، خاصة فرضية أن النص موحد وذو علاقة بعالم خارجى (بوردويل ١٩٨٩، ص ١٣٣).وتتحقق عملية وضع الخرائط بتطبيق قواعد تأويلية قائمة على التجريب، أثبتت فائدتها فى توليد تفسيرات جديدة وقابلة للتصديق. وأحد التأويلات الشائعة هو التأويل القائم على التورية، الذى يتضمن - على سبيل المثال - أن تصوير ممرات أو معابر فى فيلم ما يوحى بأن الفيلم يدور حول «ممر» الحياة، أو «طقوس العبور» (مرحلة الانتقال من الطفولة إلى النضج، بما يصحبها من مشكلات وآلام - المترجم)، أو اعتبار أن تأطير لقطات معينة يشير إلى أن الفيلم يدور حول تلفيق تهمة لأبرياء. (كلمة framing بالإنجليزية تعنى التأطير، وتلفيق التهمة معًا - المترجم). وبمجرد استقرار الناقد على حقوله الدلالية، وتنقيحه لها، وتنظيم تطبيقها للإيحاء بالمعنى الكلى للفيلم، فإنه يجب أن يدون تفسيره بطريقة مقنعة بالنسبة لمؤسسات التفسير. ولعله من غير المثير للدهشة أن تحليل بوردويل

للتفسير لم يكن محبوبًا تمامًا عند النقاد الأكاديميين، الذين لا يتصورون أنفسهم يشبهون عمال خطوط التجميع فى «شركة التفسير». ومع ذلك، فإن نقدًا أعمق لتحليل بوردويل يمكن أن يوجد بفحص التزامه السابق بالنزعة البنائية.

وبرغم ذلك، وكما يشير بيريس جوت (١٩٩٥)، يمكن أن تكون هناك أكثر من نسخة للنزعة البنائية فى تفسير بوردويل، والفكرة الأساسية هى أن نشاطات متفرج السينما بنائية، ما دامت هذه النشاطات تهدف إلى الاستنتاج، وتتضمن تطبيق المفاهيم. وحيث أن الإدراك، والفهم السردى، والتفسير، كلها عمليات بنائية، فإن بوردويل يفترض أن موضوعاتها هى أبنية، ومن هنا يأتى رأيه القاطع والذى يكرره كثيرًا: «إن المعانى لا يتم العثور عليها، بل تُصنع» (بوردويل ١٨٨٩، ص ٣). ومع ذلك، ولسوء الحظ، فإن بوردويل يصنع افتراضًا خاطئًا هنا. فحقيقة أن الإدراك هو عملية استدلالية فاعلة لا تعنى أن موضوعات الإدراك – خاصة الأشياء التى ندركها من حولنا – هى أبنية. وفى النهاية يمكن أن يكون المرء واقعيًا بشأن العالم الخارجى، وبنائيًا فيما يخص نشاطات العقل. وعلاوة على ذلك، فإن الناقد الذى يعتقد – على عكس بوردويل – أن المعانى لا تُصنع بل يُعثر عليها فى النص يستطيع أن يسمح بأن عملية العثور عليها هى عملية فاعلة واستدلالية.

ويمكن للناقد نفسه أن يسمح بأن التفسير محكوم بمعايير مؤسساتية، حيث أن العديد من أشكال التعرف – بما فى ذلك البحث الجنائى والعلمى – تحدث داخل المؤسسات، ومع ذلك تحتفظ بموضوعات مستقلة للبحث. وهناك دليل آخر ضد البنائية التفسيرية فى حقيقة أن التفسير مقيد – ليس بمعايير المؤسسة التفسيرية – وإنما بمعايير الفيلم وسياقه التوليدى. والناقد الذى يفشل فى أن يفهم كيف أن تقنيات معينة كانت تستخدم بشكل معتاد فى تقاليد لصناعة الأفلام من الأرجح أنها سوف تسىء تفسير مغزاها. وإذا كان الناقد هو من يقوم بالتفسير، فإنه لن يكون هناك احتمال فى خطأه حول معنى الفيلم. ومع ذلك فإن من المعتاد أن يبدو النقاد مخطئين فى ضوء المعايير الاجتماعية والفنية التى تحكم فيلمًا معينًا.

ومن المثير للاهتمام، فإن تلك هى أنواع المعايير التى كان الشكليون الروس حساسين تجاهها. وعلاوة على ذلك – وكما رأينا – فإن طومسون تشارك الشكليين الروس فى

النظرة إلى أن خلفية العمل (وليس خلفية الناقد) تحدد مغزاه الشكلى إن هذا يوحى بتوتر عميق بين التزام بوردويل بالبنائية التفسيرية والنزعة الشكلية الجديدة. ومع ذلك، ربما لم يكن بوردويل يدعم البنائية التفسيرية، وربما كان ببساطة يصف العملية التفسيرية الجارية، ويمكن بسهولة أن يقر بأن هذه العملية تولد عادة تفسيرات خاطئة (انظر بوردويل ١٩٩٣). لكن إذا كان الأمر كذلك، فليس لدينا سبب لكى نعتبر البنائية ذات علاقة بالنزعة الشكلية الجديدة.

وبدون نتائج البنائية، فإن ما يبقى من النزعة الشكلية الجديدة هو طريقة بنائية، وتقنية، وظاهراتية، وتاريخية، فى التحليل السينمائى، يمكن تطبيقها على أى نوع من السينما ذات نتائج شديدة التنوع والخصوصية. لقد مال دارسو السينما إلى قضاء معظم وقتهم فى فهم ماذا تعنى الأفلام. ومع ذلك، وبالنسبة للشكليين الجدد، فإن هذا ليس إلا جزءًا من مهمة أشمل وأوسع لفهم طريقة تأثير الأفلام. إن الأفلام تعمل طبقًا لبنائها الشكلى، أو كيف يتم جمعها معًا، لكنها تعمل أيضًا بشكل مختلف فى سياقات مختلفة. وإدراك الشكليين الجدد لذلك يفسر كيف أنها تبث الحياة فى النزعة الشكلية من أجل إعادة توجيه الدراسات السينمائية.

* * *

انظر أيضًا «ديفيد بوردويل» (الفصل ٢٩)، «السينما فنًا» (الفصل ١١)، «التفسير» (الفصل ١٥)، «الوسيط الفنى» (الفصل ١٦)، «الأسلوب» (الفصل ٢٥)، «الفرجة والمشاهدة» (الفصل ٢٢).

المراجع

Bordwell, D. (1985) *Narration in the Fiction Film*, Madison: University of Wisconsin Press.

—— (1989) *Making Meaning: Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema*, Cambridge, MA: Harvard University Press.

—— (1993) "Film Interpretation Revisited," *Film Criticism* 17: 93–119.

Bordwell, D., and Thompson, K. (1979) *Film Art: An Introduction*, Reading, MA: Addison-Wesley.

—— (2006) *Film Art: An Introduction*, 8th ed., New York: McGraw-Hill.

Burbank, J., and Steiner, P. (eds. and trans.) (1977) *The Word and Verbal Art: Selected Essays by Jan Mukařovský*, New Haven, CT: Yale University Press.

Gaut, B. (1995) "Making Sense of Films: Neoformalism and its Limits," *Forum for Modern Language Studies* 31: 8–23.

Nichols, B. (1992) "Form Wars: The Political Unconscious of Formalist Theory," in J. Gaines (ed.) *Classical Hollywood Narrative: The Paradigm Wars*, Durham, NC: Duke University Press.

FORMALISM

Shklovsky, V. (1965) "Art as Technique," in L. T. Lemon and M. J. Reis (trans.) *Russian Formalist Criticism: Four Essays*, Lincoln: University of Nebraska Press.

Stam, R. (2000) *Film Theory: An Introduction*, Malden, MA: Blackwell.

Stecker, R. (1997) "The Constructivist's Dilemma," *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 55: 43–52.

Thompson, K. (1981) *Eisenstein's Ivan the Terrible: A Neo-Formalist Analysis*, Princeton, NJ: Princeton University Press.

—— (1988) *Breaking the Glass Armor: Neoformalist Film Analysis*, Princeton, NJ: Princeton University Press.

(١٣)

النـوع (الـرجـل/ المرأة)

أنجيلا كـوران وكـارول دونلان

«النوع»، (أو «الجنس»، أو «نوع الجنس: gender»)، مصطلح يشير إلى السمات السلوكية، والاجتماعية، والنفسية، المرتبطة بشكل خاص بكون الشخص رجلاً أم امرأة، ذكرًا أم أنثى. ومنذ بداية السبعينيات، اتجه نقاد السينما، والمنظرون، والفلاسفة، إلى دراسة نوع الجنس فى السينما، وأدمجوا نظريات ذات جذور فى التحليل النفسى، والدراسات الثقافية، والنزعة التأريخية النسوية، والنزعة الإدراكية. وكان دارسو الدراسات السينمائية والفلسفة مهتمين على نحو خاص بالتفكير فى علاقة المتفرجين بالأفلام. وإذا ما كان نوع الجنس عاملاً محوريًا فى فهم هذه العلاقة. سوف نبحث المعالجات المختلفة لدراسة نوع الجنس فى السينما، ونلاحظ نقاط الالتقاء وابتعادًا بينها.

- دراسة مجال نظرية السينما النسوية

- دراسات الصورة

بدأت الدراسة النسوية لنوع الجنس فى السينما فى بداية السبعينيات، مع نشر دراسات مثل دراسة مارجورى روزين «فينوس الفيشار»، وموللى هاسكيل «من الإجلال إلى الاغتصاب» (روزين ١٩٧٣، هاسكيل ١٩٧٤). قامت هذه الأعمال بتأريخ الصورة المتغيرة للنساء فى السينما الهوليوودية وسينما الفن الأوربية، لتلقى الضوء على علاقة

الشخصيات النسائية بتأريخ كل حقبة، وكيف تم تنميط هذه الشخصيات - إما عذراء أو آلهة جنس- وكم كان قدر السلبية والإيجابية لديهن، وما الزمن السينمائى المخصص لهن، وإذا ما كن يخدمن موقفًا إيجابيًا أو سلبيًا من جانب المتفرجين. وفى الوقت الذى اعتبرت فيه «دراسات الصورة» تلك فتحًا جديدًا، فإنها واجهت أيضًا الانتقاد لأنها غير عميقة من الناحية النظرية، واتهمت روزين وهاسكيل بالسذاجة فى افتراضهما أن السينما تعكس الواقع، دون الوضع فى الاعتبار أن التجسيد السينمائى يتم بناؤه من خلال مواضعات السرد، والنمط الفيلمى، وعمل الكاميرا، والمونتاج، والإضاءة، وما إلى ذلك.

وتحت تأثير الوعى السياسى القوى الذى جاء بسبب تمرد العمال والطلبة فى فرنسا عام ١٩٦٨، واعتمادًا على نظريات البنيوية والماركسية، فإن النقاد المرتبطين بمطبوعات سينمائية مؤثرة مثل «كراسات السينما» فى فرنسا، و«الشاشة» فى بريطانيا، قالوا بأن السينما السائدة - مثلها مثل اللغة والعائلة البرجوازية - شكلت وعى ومعتقدات الأفراد. وأوحت هذه النظريات المعقدة بتحليل أكثر شمولاً لدور السينما فى دعم التراتب حسب نوع الجنس. واعتمد نقاد السينما النسويون على هذه التحليلات، لتقديم تفسير أكثر عمقًا لقيام المواضعات الشكلية بوضع المتفرج لكى يقبل قيم المجتمع الأبوى.

- دراسات ميلفى عن اللذة البصرية وسينما هوليوود الكلاسيكية

من الأبحاث الأكثر أهمية التى نتجت عن هذه المناقشة بحث لورا ميلفى «اللذة البصرية والسينما الروائية»، الذى نشر للمرة الأولى فى عام ١٩٧٥ (ميلفى ٢٠٠٤). وفى هذا البحث، تطور ميلفى نظرية عن التجسيد الذى يعتمد على نوع الجنس، و«تذكير» المتفرج فى السينما الهوليوودية الكلاسيكية. (مصطلح «التذكير» هنا يعنى التحول إلى الذكورة أو التأكيد عليها - المترجم). وكانت نظريتها تعتمد على أفكار الفيلسوف الماركسى لوى ألتوسير، وعالمى النفس سيجموند فرويد وجاك لاكان.

لقد كان ألتوسير يؤكد على هذه الأيديولوجيا، والتى تعبر عن نفسها من خلال المؤسسات والممارسات الثقافية والاجتماعية، والتى تتحاور معنا. إن الأفراد لا يوجدون

بشكل مسبق عن أنظمة الأيديولوجيا ولا بشكل منفصل عنها، إنهم ناتجون عن تأثيرات هذه الأيديولوجيا. وتبنت ميلفى أفكار ألتوسير، لكى تبرهن على أن المواضعات الشكلية لسينما هوليوود الكلاسيكية تضع المتفرج فى مكان حيث يقبل الأيديولوجيا الأبوية التى تكشف عنها هذه الأفلام.

كما تبنت ميلفى أيضًا نظريات التحليل النفسى عند فرويد ولاكان، لكى تبرهن على أن سينما هوليوود الكلاسيكية مبنية طبقًا لمنطق «اللاوعى الأبوى»، وتحابى الرغبة الذكورية، حيث ينظر الرجال، ويتم النظر إلى النساء. والبطل الذكر هو الذى يطور الحبكة من خلال تحديقه وأفعاله. (التحديق gaze مصطلح يعبر عن تركيز المتفرج فيما يراه على الشاشة، بنظرة يستمتع فيها بالاستغراق فى التلصص - المترجم). ويستغرق المتفرج الذكر فى التوحد النرجسى مع البطل الذكر، وهى عملية تكرر استكشاف صورة الذات فى «مرحلة المرآة» التى أوضحها لاكان. أما الشخصية الأنثوية فيتم تقديمها كموضوع سلبى يثير الشهوة من أجل اللذة البصرية لكل من البطل الذكر والمتفرج الذكر.

والتحديق فى الشكل الأنثوى - أو «حب النظر المرضى» باستخدام مصطلح فرويد - تقدمه الأفلام الهوليوودية باعتباره مثيرًا للذة، لكن فى نظرية التحليل النفسى تكون رؤية الشكل الأنثوى بالنسبة للذكر مصدرًا محتملاً للاستياء أيضًا، فالجسد الأنثوى يمثل اختلافًا جنسيًا، ويوحى بقلق الإخصاء فى لاوعى الذكر. وتقول ميلفى بأن قصص هوليوود مبنية، بحيث تزيح أو تخفى التهديد الذى يطرحه الاختلاف الجنسى كما يمثله الجسد الأنثوى، إما بتعريض الجسد لعقاب يستمتع فيه الذكر بالتلصص (مثل استجواب مادلين فى فيلم «دوار» (١٩٥٨) لهيتشكوك)، أو تحويل أجزاء من الجسد الأنثوى إلى موضوعات للذة (كما فى التصوير الأسلوبى لجسد مارلين ديتريتش فى أفلام ستيرنبيرج).

وتنادى ميلفن فى النهاية «بتدمير اللذة» المرتبطة بالواقعية فى سينما هوليوود الكلاسيكية. إن جماليات الواقعية «إيهامية»، وتؤدى عمل الأيديولوجيا من خلال «استجواب» الذات الأنثوية حتى نقبل بسهولة ذاتيتها وخضوعها. وتدعو ميلفى النسويين لخلق سينما بديلة مضادة للواقع، لا تبتذل النساء.

- نظرية السينما النسوية بعد ميلفى

أسست الاستجابات النقدية لنظرية ميلفى خطة عمل نظرية السينما النسوية خلال الثمانينيات، واشتبكت هذه الاستجابات مع ثلاث مشكلات فى نظريتها. أولاً، من الأمور الجوهرية فى نظرية ميلفى ادعاؤها بأن المتفرج يتم بناؤه باعتباره تأثير ناتجًا عن النص. إن هذا لا يفسر كيف كان ممكنًا للمتفرج الحقيقى أن يتفاعل بشكل نقدى مع الفيلم، ويتساءل عن وجهة نظره الأيديولوجيا، وهو الشىء الذى يقوم به بوضوح نقاد السينما النسويون فى استجابتهم للسينما السائدة. وثانيًا، تنادى ميلفى بأنه لم يكن ممكنًا للمتفرجين الاستمتاع بالأبنية السردية فى سينما هوليوود الكلاسيكية بدون الاشتراك فى التراتب الهرمى لنوع الجنس كما تصوغه النزعة الأبوية. ويقول النسويون بأن نظرية ميلفى عن المتعة فى أفلام هوليوود نظرية شديدة العمومية، ولا تفسر الطريقة التى تقوم بها بعض أفلام السينما السائدة بتدمير الأبنية الاجتماعية للسلطة بدلاً من أن تدعمها. وثالثًا، تمضى نظرية ميلفى إلى أن سينما هوليوود الروائية تبنى متفرجًا ذكرًا معياريًا، وهى بذلك تقوم بالتعميم والإقصاء، فهى لا تفسر كيف أن المتفرجين خارج هذا المعيار الذكورى يستجيبون للسينما السائدة. كما أن نظرية ميلفى تحاول أن تحلل كيف أن سينما هوليوود تقوم بوظيفة الأداة للنزعة الأبوية، وبذلك تبدو النظرية كأنها تدعم نظام عدم المساواة الجنسية بين الرجل والمرأة، بينما تحاول وتأمل فى أن تفكك عدم المساواة تلك من خلال التحليل.

حاول بعض المنظرين النسويين تعديل بعض أوجه الإطار النفسى التحليلى لمواجهة هذه المشكلات. وكما سوف نرى، فإن التحدى لذلك هو كيف نقبل الادعاء المحورى عند ميلفى، بأن السينما السائدة تبنى المتفرج باعتبارها تأثيرًا ناتجًا عن النص، ومع ذلك نفسر مجالاً واسعًا من استجابات المتفرجين الفعليين. كما جاءت استجابات أخرى لميلفى من دائرة الدراسات الثقافية، ونظرية العرق النقدية، ودراسات الشواذ، إذ نادت هذه التحليلات بأن العلاقة بين المتفرج والنص يجب أن يعاد تشكيلها لمعالجة مشكلات نظرية ميلفى. وفى الأجزاء التالية، سوف ندرس هذه الاستجابات لنظرية ميلفى، ونحلل مدى نجاحها فى طرح تفسيرات بديلة للعلاقة بين السينما، ونوع الجنس، والمتفرج.

- تفسيرات التحليل النفسى للفرجة السينمائية

باعتبارها لاحقة لبحثها «اللذة البصرية»، افترضت ميلفى أن «المرأة بين الجمهور» إما أن تتوحد مع المرأة السلبية على الشاشة، أو تقوم بعملية توحد تقوم على «التحول الجنسى» من خلال البطل الذكر الإيجابى، لكن أيًا منهما لا يبدو مرضيًا ومشبعًا لتفسير اللذة السينمائية للنساء (ميلفى ١٩٨٩). وقد قالت مارى آن دوان بأن هناك أنماطًا فيلمية معينة، مثل ««فيلم المرأة»، يفترض متفرجة أنثوية (دوان ١٩٨٧ أ ، ب). ودموع المتعة واللذة لامرأة تجلس بين المتفرجين تشير إلى اشتراكها مع تنظيم الفيلم للرؤية والرغبة. وفى الوقت ذاته، تريد دوان أن تبرهن على أن المتفرج النسوى - على الأقل - قادر على «اللحظة النقدية»، والتى يتراجع فيها خطوة إلى الوراء (بعيدًا عن التوحد - المترجم)، ويتساءل عن تجسيد نوع الجنس فى الفيلم. (دوان ٢٠٠٠).

وكان هناك نقاد آخرون يعملون داخل إطار التحليل النفسى عارضوا إصرار ميلفى على أن الرجال لا يمكنهم أن يكونوا موضوعًا «للتحديق». وأصر ستيف نيل على أن اللذة النابعة من الجنسية المثلية فى التحديق الذكورى الموجه للجسد الذكورى، يتم قمعها وإنكارها، لتظهر فى شكل عنف عارض يصحب العديد من تجسيدات الجسد الذكورى فى السينما الهوليوودية (نيل ١٩٩٣). كما قامت ميريام هانسين بتحليل أفلام رودولف فالنتينو، لتكشف عن أن صورة النجم تتراوح بين الإيجابية والسلبية السادية والمازوكية، لتفتح إمكانات مفاهيم بديلة للذة البصرية، كما تطرح أيضًا تحديًا لأسطورة النزعة الذكورية فى الثقافة الأمريكية (هانسين ٢٠٠٤). وهناك تفسيرات أكثر معاصرة لدارسين مثل ديفيد جيرستنر وبيتر ليمان، تدرس وتنقد الطريقة التى تجسد بها الأفلام وتعزز أيديولوجيات الذكورة (جيرستنر ٢٠٠٦، ليمان ٢٠٠٧).

ونادى بعض النقاد النسويين بأن وضع متفرج السينما فى سينما هوليوود الكلاسيكية ليس متسقًا كما افترضت ميلفى. وقامت ليندا ويليامز بالاعتماد على نظريات التحليل النفسى عند نانسى شودورو، وقالت بأن الهوية الأنثوية تتشكل من خلال عملية من التقمص المزدوج، أولاً مع أمها، التى تمثل موضوعها الأول، ثم أيضًا مع أبيها (ويليامز ١٩٩٠). وفيلم من نمط أفلام المرأة مثل «ستيلا دالاس» (١٩٣٧) يحرك قدرة المتفرجة

الأنثى لكى تتخذ العديد من الهويات والقدرة على التوحد، ويحثها على التقمص مع العديد من وجهات النظر المتصارعة والمختلفة. والمتفرجة الأنثى على فيلم «ستيلا دالاس» ليست محصورة فى قبول وجهة نظر شخصية واحدة، فهى تستطيع أن تستخدم وجهة نظر إحدى الشخصيات لكى تنتقد وجهة نظر شخصية أخرى. وتحولت إليزابيث كوى إلى تحليل فرويد للخيال الفانتازى، لتنادى - على عكس ميلفى - بأن التوحد لا يتحدد بنوع الجنس، وأن أفلامًا مثل «الآن مسافر» (١٩٤٢)، و«لحظة طائشة» (١٩٤٩)، تقدم نقاط متعددة للتوحد، الأب، الأم، الطفل، الحبيب، الزوجة، الزوج - للمتفرج. (كوى ١٩٩٧).

- تقييم تفسيرات التحليل النفسى

خلال الثمانينيات، استخدم منظرو السينما النسويون نظريات التحليل النفسى لمواجهة المشكلة المحورية فى نظرية ميلفى: أى فشلها فى تفسير اللذات التى يشعر بها المتفرجات فى سينما هوليوود السائدة. وفى الوقت ذاته، فإن منظرى العرق النقديين، مثل جين جينز، وبيل هوكى، قد قالوا بأن نظرية السينما النسوية القائمة على التحليل النفسى قد فقدت اتصالها مع التجربة الحية للمتفرج الحقيقى مع السينما (جينز ١٩٩٠، هوكس ٢٠٠٠). (بيل هوكس - بدون استخدام حروف كبيرة - اسم مستعار للكاتبة جلوريا جان واتكينز، أستاذة اللغة الإنجليزية والدراسات الإثنية والتعليم، وصاحبة العديد من الدراسات عن النسوية ووضع المرأة الزنجية - المترجم). وقد ركزت تفسيرات التحليل النفسى أساسًا على المتفرج «المتضمن» فى الفيلم، ولم تركز على تأثير العرق، والإثنية، والتوجه الجنسى فى التجربة السينمائية للمتفرج الحقيقى. وقد قام النقاد بتوجيه الاتهام بأنه عند التنظير «لمتفرجة أنثى» لا تاريخية ومجردة، فإن تفسيرات التحليل النفسى تكرس الترتيب الاجتماعى للسلطة ذاته الذى تحاول التحليلات تفكيكه.

وهذا الإهمال لاستجابة المتفرج الحقيقى للسينما له جذوره فى الالتزامات النظرية لنظريات السينما النسوية التى تعتمد على التحليل النفسى وعلى خطى ألتوسير، اقترحت ميلفى أن السينما تفترض أو «تستجوب» متفرجًا ذكرًا، وتنتجه باعتباره تأثيرًا للفيلم. ولقد واجهات نظريات السينما النسوية هذا التفسير فى مستويات متعددة، ولكن دون انتقاد

لأن المتفرج هو تأثر للتجسيد السينمائى، ومقيد «داخل لغة النظام الأبوى» (ميلفى ٢٠٠٤، ص ٨٣٨). وتقول جينيفر هاميت بالفعل بأنه إذا كانت النساء «تشكّل باعتبارها ذوات باعتبارهن تجسيدات أبوية»، فإنهن «لا تملكن المصادر المعرفية الضرورية للهروب من النظام الأبوى» (هاميت ١٩٩٧، ص ٢٤٥). إنهن لا يستطعن تبنى وجهات نظر نقدية كما تحددها دوان وويليامز.

وفى تحليلها لفيلم «ستيلا دالاس»، تبدو ويليامز كأنها تريد أن تذعن للنقطة التى قدمتها آن كابلان فى ردها على تفسير ويليامز، بأن المتفرجات من النساء يتشكلن كذوات داخل معالجات التجسيد، بما فى ذلك تجسيدات السينما (كابلان ١٩٨٥). لكنها تتوجه إلى شودورو لكى تبرهن على أن السلطة الأبوية تشكل النساء على نحو مختلف عن الرجال، باعتبارهن متفرجات «متشظيات» ذوات موقف مركب ومتعارض تجاه العالم. ومع ذلك فليس من الواضح كيف يمكن للمتفرجات النساء تطوير استجابة نقدية تجاه التجسيدات التى يرينها، إذا كانت ويليامز تذعن للافتراض الأساسى - الذى قدمته ميلفى، ودوان، وكابلان، وتفسيرات التحليل النفسى الأخرى. بأن المتفرج هو نتاج أو مفهوم ذهنى «للمعالجة» الأبوية.

- الدراسات الثقافية. نظرية العرق النقدية. نظرية الشواذ

أدى عدم الرضا بالتفسير القائم على التحليل النفسى لمتفرج مجرد ولا تاريخى، بالمنظرين النسويين ومنظرى السينما الآخرين، إلى التحول إلى الدراسات الثقافية فى أواخر الثمانينيات وخلال التسعينيات. والفكرة المحورية فى الدراسات الثقافية هى أن المؤسسات الثقافية - مثل السينما - مثل تفسير النص هى مواقع للصراع السياسى. واعتمادًا على أعمال ستيوارت هول وآخرين، نادى النقاد بأن المعنى ليس متضمنًا فى النص السينمائى، وإنما ينتج عن التفاعل مع المتفرجين، والذين يتشكلون كذوات داخل نظام معقد من «المعالجات» المنتشرة فى المجتمع، بما فى ذلك التجسيدات فى الفيلم. لقد رفض النقاد أفكار ألتوسير لصالح أفكار الماركسى الإيطالى أنطونيو جرامشى، ونادوا بأن المتفرجين قادرون على مقاومة الأيديولوجيا السائدة التى تقدم فى أفلام التيار السائد. إن

هذا لا يأتى بسبب أن المتفرج «عامل حر» لا يتأثر بالقوى الثقافية والاجتماعية، بقدر ما هو بسبب أن نظم التجسيد مثل أفلام هوليوود الجماهيرية ليست متجانسة فى معناها، لكنها قادرة على التفسيرات المتعددة. إن المتفرج الواعى المنتبه يستطيع «التفاوض» مع النص السينمائى و«يقرأ على عكس السائد»، لكى يبرز الصفات أو الأماكن فى الفيلم، حيث تتحلل وجهات النظر السائدة. وعلى سبيل المثال، طور مانثيا دياورا نظرية عن الفرجة «المقاومة» للذكر الزنجى، تعتمد على تجربته الخاصة بوصفه رجلاً زنجيًا يتفرج على أفلام التيار السائد (دياورا ٢٠٠٤). كما أن بيل هوكس قدمت حالة لتحديق «معارض» لفرجة المرأة الزنجية بوصفه أساسًا لتحليل نقدى، ومقاومة نشطة ضد التجسيدات العنصرية فى السينما (هوكس ٢٠٠٠). وقام ألكسندر دوتى بتعريف الشذوذ باعتباره موقع الفرجة أو الاستقبال الذى يتخذه الشواذ وغير الشواذ على السواء فى العلاقة مع النصوص الكارهة للمثلية الجنسية (دوتى ١٩٩٣).

ولقد كان النقد القائم على الدراسات الثقافية، ونظرية العرق النقدية، ونظرية الشواذ، يحاول توجيه منظرى السينما النسوية إلى الاهتمام بتجارب الفرجة التى افتقدها تحليل ميلفى. وفى الإشارة إلى المدى الواسع من الاستجابة المتاحة للمتفرجين أمام أفلام التيار السائد، نادى منظرو الدراسات الثقافية بأن الفيلم يستطيع أن يدمر معايير نوع الجنس إذا «تفاوض» المتفرج مع النص بالطريقة الصحيحة. لكن ليس كل الأفلام تتحدى الترتيب الاجتماعى للقوى (أو السلطة)، وليس كلها تفعل ذلك بنفس الطريقة. ويجب أن يكون النسويون مهتمين بتحليل أى من الأفلام والبنى الشكلية تدعم الترتيب الاجتماعى للسلطة، وأيها لا يفعل ذلك. والفلاسفة الذين ندرسهم فى القسم الثالث من هذا الفصل ينادون بالحاجة إلى تحليل آخر للعلاقة بين المتفرج والفيلم. ويمكن لمثل هذا التفسير أن يوضح كيف أن السمات الشكلية فى الفيلم يمكن أن تقود المتفرج إلى تبنى أيديولوجيا متضمنة فى الفيلم، وأيضًا إلى تفسير قدرة المتفرج على تكوين استجابة نقدية وفاعلة لمثل هذا الفيلم.

- حلول النزعة التأريخية النسوية

حدث «تحول تاريخي فى الدراسات السينمائية خلال التسعينيات، يدفع جيلاً جديدًا من دارسى السينما النسويين لدراسة العلاقات التاريخية المحددة بين المتفرجين والأفلام. وكانت إتاحة المواد التاريخية بشكل رقمي- خاصة المواد ذات العلاقة بالحقبة التى تسبق سينما هوليوود الكلاسيكية، سببًا فى حث دارسى السينما النسويين على إعادة التفكير فى افتراضاتهم حول الفترة المبكرة للسينما، واشتراك النساء فيها (رابوفينتز ١٩٩٨، ستامب ٢٠٠٠، بين ونيجرا ٢٠٠٢). ولقد قام هذا العمل بدراسة الوضع المؤسس الذى كان للنساء فى كل الأدوار فى بدايات صناعة السينما، فى تحدٍ للتواريخ السينمائية التقليدية.

وإذا كانت النزعة التأريخية النسوية تقطع الصلة مع تفسير التحليل النفسى للمتفرج المجرد، فإنها تستمر أيضًا فى أن تكون «مهتمة بأسئلة الفرجة، والتشفير الأيديولوجى، والتوليد الثقافى، وهى الأسئلة التى تبقى من المواضعات السابقة» (بين ونيجرا ٢٠٠٢، ص ٤). وينادى فلاسفة السينما بالحاجة إلى دراسة أكثر مباشرة للافتراضات النظرية الأساسية للتحليل النفسى، بالإضافة إلى الدراسات الثقافية، وذلك لفتح الطريق أمام تحليل نوع الجنس والسينما فى اتجاهات جديدة من الدراسة. وفى القسم الأخير من هذا الفصل، سوف ندرس هذه الانتقالات بالإضافة إلى بعض أفكار الفلاسفة الذين حللوا موضوع نوع الجنس والسينما.

- معالجات فلسفية

عندما نضجت الدراسات السينمائية خلال الثمانينيات، بدأ الفلاسفة وحلفاؤهم فى الدراسات السينمائية - والذين يطلق عليهم «الإدراكيون» - فى الانخراط نقديًا فى النظرة بأن الأفلام تحرك وتنشط العمليات اللاواعية لدى المتفرج. وقام الفلاسفة توماس وارتينبيرج، ومايكل رايان، ودوجلاس كيلز، ببحث النظرة السائدة فى الدراسات السينمائية عن أن المواضعات الشكلية لأفلام هوليوود الكلاسيكية تكرس الأوضاع والترتيبات الاجتماعية للسلطة والقوى (كيلز ورايان ١٩٨٨، وارتينبيرج ١٩٩٩). وبرغم

أن تحليل ستانلى كافيل لم يكن مركزًا بشكل صريح على نوع الجنس، فإنه درس بعض أفلام كوميديا السكروبول (التى تعتمد على الحوار السريع ومواقف سوء التفاهم- المترجم)، وكذلك أفلام النساء الميلودرامية، من الثلاثينيات والأربعينيات (كافيل ١٩٨١، ١٩٩٦)، وكانت حجته هى أن هذه الأفلام تصور المرأة، فى سعيها إلى رغباتها، وهو بذلك يعارض التفسيرات المتأثرة بميلفى بأن أفلام هوليوود الكلاسيكية لا تسمح بتجسيد وتمثيل الرغبة الأنثوية (شيمان ١٩٩٥). وفى هذا القسم، سوف ندرس العديد من الانتقادات والقضايا البارزة التى نتجت عن هذه المناقشات.

- الرابطة بين المواضعات السينمائية والأيديولوجيا

نادت ميلفى بأن «تحديق» الكاميرا فى السينما الهوليوودية الكلاسيكية كانت عادة تقف إلى جانب «نظرة» البطل الذكر، حتى يتبنى المتفرج رغبات هذه الشخصية. والشخصيات الذكورية فى السينما الهوليوودية يرغبون فى المرأة باعتبارها مستقبلاً سالبًا لرغبة الذكر، بما يجعل المتفرج يشترك فى الأبنية الأبوية المشفرة فى السرد السينمائى.

ويمكن تفسير حجة ميلفى حول التحديق بطريقتين: أن التحديق الذكورى متأصل فى الأبنية الشكلية للسينما الهوليوودية، أو أن هناك «استخدامًا» تاريخيًا لهذه الأبنية لوضع النساء باعتبارهن موضوعات سلبية لرغبة الذكر. وتبدو هذه الطريقة الأخيرة تفسيرًا أكثر معقولية فى حجتها. ويبدو أن ميلفى تستنتج فى النهاية أن من غير الممكن فصل الاستخدام التاريخى لمواضعات هوليوود السينمائية، عن السمات المتأصلة للسينما باعتباره وسيطًا فنيًا.

إن ميلفى تنادى بأن صانعى الأفلام النسويين يجب أن يطوروا سينما طليعية تهجر الواقعية الروائية، والاندماج العاطفى مع الشخصيات الأساسية، وما إلى ذلك. لكن ليس من الواضح السبب فى أن المواضعات الشكلية للسينما الهوليوودية لا تستطيع أن تساعد متعة لدى المتفرجين لا تعتمد على أبنية السيطرة. ولقد قال نويل كارول فى مناقشة شخصيات النساء فى كوميديات السكروبول الهوليوودية مثل «تربية طفل» (١٩٣٨) و«الفتاة مساعدته» (١٩٤٠)، كما قامت كاثلين راو بذلك فى تحليلها «للمرأة صعبة المراس» فى الأنماط الفيلمية الكوميدية (كارول ١٩٩٥، راو ١٩٩٥). ويقترح بيريس جوت

أن النزعة الجنسية السائدة فى سينما التيار السائد يمكن تفسيرها بأنها «النزعة الجنسية للمجتمع المحيط، وقلة المخرجات من النساء، والغياب شبه الكامل للمنتجين والممولين من النساء»، وليس بأنها «أبنية السرد، والسينما «الإيهامية» فى حد ذاتها» (جوت ١٩٩٤).

- نوع الجنس واستجابة المتفرج العاطفية للسينما

بعض فلاسفة الفن النسويين قد قالوا بأن تفسير ميلفى مفيد، لأنها تكشف الطريقة التى لا يكون بها الفن السائد محايدًا على المستوى المعرفى، وإنما يقدم وجهة النظر (الذكورية، للطبقة الاجتماعية المسيطرة (هاين ١٩٩٥). لكن فلاسفة آخرين انتقدوا بشدة نظرية الفيلم النسوية المتأثرة بميلفى. إن سينثيا فريلاند تنتقد استخدام منظرى السينما النسويين للتحليل النفسى (فريلاند ١٩٩٨، انظر أيضًا شارج ١٩٩٣). وهى - مثل نويل كارول - تنادى بأن النسويين المهتمين بتحليل علاقة الأفلام بالمجتمع الأبوى قد توجهوا إلى التحليل النفسى بدون البرهان على أن ذلك أفضل من الأطر النظرية الأخرى (كارول ١٩٩٥)؛ وهى تعتقد أيضًا أن هناك حاجة لبديل يساعدنا على فهم كيف أن المتفرجين قادرون على استجابات نقدية فاعلة تجاه وجهات النظر الأيديولوجية فى السينما.

وتقترح فريلاند أن عملاً جديدًا يجب أن يتم فى فلسفة السينما لكى يعطى تفسيرات جديدة لا تعتمد على التحليل النفسى، تفسر اللذات فى سينما التيار السائد. وهذا العمل يتأسس على منهجية فلسفة الإدراك، وهو خط سائد فى فلسفة السينما عبر الخمس عشرة سنة الأخيرة أو نحو ذلك. وفلاسفة الإدراك يقترحون استخدام الدراسات المعاصرة والحديثة فى الإدراك وعلم فلسفة الإدراك، من أجل فهم كيف أن الأفلام تتضمن عمليات إدراكية، مثل صنع الاستدلال والاستنتاج، واختبار الفرضيات، وعمليات الإدراك والمعلومات. وهم يتمسكون فى الجانب الأكبر بأن هذه النظريات تقدم تفسيرات أفضل بكثير للطريقة التى يندمج بها المتفرجون مع الأفلام ويجدون اللذة، مقارنة بالنظريات التى يقدمها التحليل النفسى. ويميل فلاسفة الإدراك للقول بأن العواطف هى «تقييمات إدراكية» للمواقف، وبذلك فإنها ليست فى حاجة إلى أن تكون لا عقلانية، بل إنها عمليات إدراكية

نستخدمها لنفهم ما نقابله فى حياتنا اليومية مع العالم. ونحن نستخدم هذه العمليات الإدراكية ذاتها فى استجابتنا للسينما (بلاتينيا وسميث ١٩٩٩).

ولقد اعتمد فلاسفة الإدراك على تحليلات الاستجابة العاطفية لتفسير نفس القضايا التى تشغل المنظرين السينمائيين النسويين الذين يستخدمون التحليل النفسى. وفى نسخة منقحة من تناول «دراسات الصورة» قال نويل كارول بأن العواطف أشكال من السلوك ذى الأوجه المتعددة، والذى يكتسب من «سيناريوهات المترادفات» أو «سيناريوهات البدائل»، وأن الأفلام يمكن أن تكون مصدرًا لهذه السيناريوهات (كارول ١٩٩٥). ومن فيلم «علاقة تجاذب قاتلة» على سبيل المثال، يمكن للمتفرج أن يتعلم أن «السيناريو« لاستجابة عاطفية ملائمة تجاه احتياج حبيبة سابقة لمعاملة عادلة هى استبعادها باعتبارها لاعقلانية، ولا تستحق الاهتمام. لقد قامت فريلاند فى تحليلها لنوع الجنس والنمط الفيلمى فى أفلام الرعب بالقول بأن هذه الأفلام تبعث على عواطف الخوف، والتعاطف، والفزع، والقلق، والاشمئزاز، وبذلك فإنها تبعث على تأمل النزعة الأبوية ومؤسساتها أيضًا بالإضافة إلى تأمل طبيعة الشر (فريلاند ٢٠٠٠). كما قامت فلو ليبوويتز بدراسة النمط الفيلمى الفرعى للميلودراما والمعروف باسم فيلم المرأة، وحللت كيف أن استجابة الشفقة والإعجاب التى يشعر بها المتفرج الذكر والمتفرجة الأنثى تجاه الشخصيات يمكن أن تكون جزءًا من تقييم متسق لقيم وأولويات البطلات النساء (ليبوويتز ١٩٩٦).

وهذه التحليلات مفيدة لأسباب عديدة. إنها أولاً تشير إلى منطقة كان يتم فى الأغلب تجاهلها بواسطة منظرى السينما النسويين: الطريقة التى تحرك بها عواطف غير اللذة أو الرغبة (بلاتينيا وسميث ١٩٩٩). لقد مال منظرو السينما النسويون إلى الاعتقاد بأن كل الاندماج العاطفى مع الشخصيات فى السينما يجب أن تورط المتفرجين فى الخضوع إلى أبنية السيطرة (كما فى تحليل دوان لميلودراما النساء). لكن الاندماج العاطفى مع الشخصيات فى السينما لا يحتاج إلى إذعاننا لنظام مشكوك فيه من الترتيبات الاجتماعية. وعندما تشترك العواطف كجزء من التأمل النقدى تجاه شخصيات الفيلم وأزماتها، فإنها يمكن أن تؤدى إلى إعادة تقييم عقلانى لهذه الأيديولوجيا (كوران ٢٠٠٥). وثانيًا، يحاول منظرو الدراسات الثقافية تفسير الفرجة الانتقائية، لكنهم يهملون فى العادة كيف أن

السمات الشكلية للفيلم يمكن أن تساعد على الاندماج النقدى للمتفرج مع ما يراه على الشاشة. والنموذج الإدراكى لاندماجنا مع الفيلم يساعدنا على فهم كيف أن السمات الشكلية للفيلم إما أن تحث المتفرج على قبول الأيديولوجيا المتضمنة فى الفيلم، أو تحثه على الاندماج فى استجابة نقدية للشخصيات ومواقفها. والعمل فى المستقبل على هذه القضايا حول الاندماج العاطفى والفرجة النقدية تعد بأن تفتح المناقشات حول عناصر عديدة مهمة - ولكن تم إهمالها - من نظرية الفيلم النسوية.

خاتمة

ليس هناك من شك فى وجود نقاط حادة من الاختلاف حول النزعة التاريخية النسوية وفلسفة السينما. وأكثرها وضوحًا هو أن هناك نزعة مسيطرة فى فلسفة السينما ترفض استخدام التحليل النفسى باعتبارها «نظرية كبرى» عامة أكثر مما ينبغى (بوردويل وكارول ١٩٩٦). ومن الناحية الأخرى، فلعل هناك اتفاقًا بين فلاسفة التأريخ النسويين، وفلسفة الإدراك، فى أن من الأفضل الابتعاد عن التعميمات حول المتفرج المجرد، وتركز على تنظير أكثر تحديدًا، وقابل للتطبيق فى سياقات محددة من الفرجة السينمائية.

وهناك اتهام بتوجيه عادة فى الدراسات السينمائية بأن منظرى فلاسفة الإدراك هم بالتالى يقعون تحت طائلة انتقادهم ذاتها. إنهم ينتقدون تفسيرات التحليل النفسى لمتفرج مجرد يحمل علاقة قليلة بالمتفرج المدرك الفاعل، لكنهم أيضًا يوحون «بمخططات» بلا عرق أو طبقة أو نوع جنس، لعقل لا تاريخى، عندما ينظّرون لاندماج المتفرج مع السينما (ستام ٢٠٠٠، ص ٢٤١). وقد يبدو عندئذ أن معالجات فلاسفة الإدراك لنوع الجنس والسينما تتعارض مع تأكيد التأريخيين النسويين على طرق للدراسة أكثر تحديدًا من الناحية التاريخية والاجتماعية.

إن الفلسفة والدراسات السينمائية قد أتيا من مجالين مختلفين للدراسة، ونحن نعتقد أنه لايزال هناك الكثير لنتعلمه من بعضنا البعض. قد يضع فلاسفة الإدراك فى اعتبارهم التأكيد فى التأريخية النسوية على المتفرج المحدد اجتماعيًا وثقافيًا. وقد يدرس التأريخيون النسويون فلسفة الإدراك لكى يتعلموا كيف أن نظريات العقل والإدراك المعاصرة تفتح طرقًا جديدة للبحث عندما نستمر فى استكشاف العلاقات المعقدة بين السينما، والمتفرج، وترتيب السلطة فى المجتمع.

* * *

انظر أيضًا «التقمص والتفاعل مع الشخصية» (الفصل ٩)، «التحليل النفسى» (الفصل ٤١)، «العِرْق» (الفصل ٢١)، «ستانلى كافيل» (الفصل ٣٢)، «الفرجة والمشاهدة» (الفصل ٢٣)، «البورنوجرافيا» (الفصل ٤٧).

المراجع

Bean, J. N., and Negra, D. (eds.) (2002) *A Feminist Reader in Early Cinema*, Durham, NC: Duke University Press.

Bordwell, D., and Carroll, N. (eds.) (1996) *Post Theory: Reconstructing Film Studies*, Madison: University of Wisconsin Press.

Carroll, N. (1995) "The Image of Women in Film: A Defense of a Paradigm," in P. Brand and C. Korsmeyer (eds.) *Feminism and Tradition in Aesthetics*, University Park, PA: Pennsylvania State University Press.

Cavell, S. (1981) *The Pursuits of Happiness: The Hollywood Comedy of Remarriage*, Cambridge, MA: Harvard University Press.

—— (1996) *Contesting Tears: The Hollywood Comedy of Remarriage*, Chicago: University of Chicago Press.

Cowie, E. (1997) *Representing the Woman: Cinema and Psychoanalysis*, Minneapolis: University of Minnesota Press.

Curran, A. (2005) "Stella at the Movies: Class Critical Spectatorship and Melodrama in *Stella Dallas*," in T. Wartenberg and A. Curran (eds.) *The Philosophy of Film: Introductory Text and Readings*, Malden, MA: Blackwell.

Diawara, M. (2004) "Black Spectatorship: Problems of Identification and Resistance," in L. Braudy and M. Cohen (eds.) *Film Theory and Criticism*, 6th ed., New York: Oxford University Press.

Doane, M. A. (1987a) "The Woman's Film: Possession and Address," in C. Gledhill (ed.) *Home Is Where the Heart Is: Studies in Melodrama and the Woman's Film*, London: British Film Institute.

—— (1987b) *The Desire to Desire: The Woman's Film of the 1940s*, Bloomington: Indiana University Press.

—— (2000) "Film and the Masquerade: Theorizing the Female Spectator," in R. Stam and T. Miller (eds.) *Film and Theory: An Anthology*, Malden, MA: Blackwell.

Doty, A. (1993) *Making Things Perfectly Queer: Interpreting Mass Culture*, Minneapolis: University of Minnesota Press.

Freeland, C. (1998) "Feminist Film Theory," in M. Kelly (ed.) *The Encyclopedia of Aesthetics*, New York: Oxford University Press.

—— (2000) *The Naked and the Undead: Evil and the Appeal of Horror*, Boulder, CO: Westview Press.

Gaines, J. (1990) "White Privilege and Looking Relations: Race and Gender in Feminist Film Theory," in P. Erens (ed.) *Issues in Feminist Film Criticism*, Bloomington: Indiana University Press.

Gaut, B. (1994) "On Cinema and Perversion," *Film and Philosophy* 1: 3–17.

Gerstner, D. (2006) *Manly Arts: Masculinity and Nation in Early American Cinema*, Durham, NC: Duke University Press.

Hammett, J. (1997) "The Ideological Impediment: Epistemology, Feminism and Film Theory," in R. Allen and M. Smith (eds.) *Film Theory and Philosophy*, Oxford: Clarendon; and New York: Oxford University Press.

Hansen, M. (2004) "Pleasure, Ambivalence, Identification: Valentino and Female Spectatorship," in L. Braudy and M. Cohen (eds.) *Film Theory and Criticism*, 6th ed., New York: Oxford University Press.
Haskell, M. (1974) *From Reverence to Rape: The Treatment of Women in the Movies*, New York: Holt, Rinehart, and Winston.

GENDER

Hein, H. (1995) "The Role of Feminist Aesthetics in Feminist Theory," in P. Brand and C. Korsmeyer (eds.) *Feminism and Tradition in Aesthetics*, University Park, PA: Pennsylvania State University Press.
hooks, b. (2000) "The Oppositional Gaze: Black Female Spectators," in R. Stam and T. Miller (eds.) *Film and Theory: An Anthology*, Malden, MA: Blackwell.
Kaplan, A. (1985) "Dialogue: E. Ann Kaplan Replies to Linda Williams' 'Something Else besides a Mother': *Stella Dallas* and the Maternal Melodrama," *Cinema Journal* 24: 40–3.
Kellner, D., and Ryan, M. (eds.) (1988) *Camera Politica: The Politics and Ideology of Contemporary Hollywood Film*, Bloomington: Indiana University Press.
Lehman, P. (2007) *Running Scared: Masculinity and the Representation of the Male Body*, new ed., Detroit: Wayne State University Press.
Leibowitz, F. (1996) "Apt Feelings or Why 'Women's Films' Aren't Trivial," in D. Bordwell and N. Carroll (eds.) *Post-Theory: Reconstructing Film Studies*, Madison: University of Wisconsin Press.
Mulvey, L. (1989 [1981]) "Afterthoughts on 'Visual Pleasure and Narrative Cinema' inspired by King Vidor's Duel in the Sun," in *Visual and Other Pleasures*, Bloomington: Indiana University Press.
—— (2004) "Visual Pleasure and Narrative Cinema," in L. Braudy and M. Cohen (eds.) *Film Theory and Criticism*, 6th ed., New York: Oxford University Press.
Neale, S. (1993) "Masculinity as Spectacle: Reflections on Men and Mainstream Cinema," in S. Cohan and I. R. Hark (eds.) *Screening the Male: Exploring Masculinities in Hollywood Cinema*, London and New York: Routledge.
Plantinga, C., and Smith, G. M. (eds.) (1999) *Passionate Views: Film, Cognition, and Emotion*, Baltimore, MD: Johns Hopkins University Press.
Rabinovitz, L. (1998) *For the Love of Pleasure: Women, Movies, and Culture in Turn-of-the-Century Chicago*, New Brunswick, NJ: Rutgers University Press.
Rosen, M. (1973) *Popcorn Venus: Women, Movies and the American Dream*, New York: Coward, McCann, and Geoghegan.
Rowe, K. (1995) *The Unruly Woman: Gender and the Genre of Laughter*, Austin: University of Texas Press.
Scheman, N. (1995) "Missing Mothers and Desiring Daughters: Framing the Sight of Women," in C. Freeland and T. Wartenberg (eds.) *Philosophy and Film*, New York: Routledge.
Shrage, L. (1993) "Feminist Film Aesthetics: A Contextual Approach," in H. Hein and C. Korsmeyer (eds.) *Aesthetics in Feminist Perspective*, Bloomington: Indiana University Press.
Stam, R. (2000) *Film Theory: An Introduction*, Malden, MA: Blackwell.
Stamp, S. (2000) *Movie-Struck Girls: Women and Motion Picture Culture after the Nickelodeon*, Princeton, NJ: Princeton University Press.
Wartenberg, T. (1999) *Unlikely Couples: Movie Romance as Social Criticism*, Boulder, CO: Westview Press
Williams, L. (1990) "'Something Else besides a Mother': *Stella Dallas* and the Maternal Melodrama," in P. Erens (ed.) *Issues in Feminist Film Criticism*, Bloomington: Indiana University Press.

(١٤)

النمط الفيلمى

برايان لايتز ودومينيك ماكايفر لوبيز

الأنماط الفيلمية، مثل الفيلم نوار، والفانتازيا، والأكشن، تستخدم بسهولة وثقة بواسطة الجمهور ودارسى السينما. واستئجار دى فى دى يعنى التجول بين الأنماط الفيلمية، كما تنتمى إلى أدوات عمل العديدين من دارسى السينما. ونقد النمط الفيلمى مجال كبير من الدراسات السينمائية، وقد أثمر أدبيات ثرية تتناول الأسئلة النظرية حول ما الأنماط الفيلمية، وكيف تقوم بوظيفتها، وما هى أفضل طريقة لدراستها (على سبيل المثال، جرانت ٢٠٠٣، وانظر أيضًا داف ٢٠٠٠). لكن برغم أن الفلاسفة قد كتبوا حول أنماط فيلمية معينة مثل أفلام الرعب (كارول ١٩٩٠)، والميلودراما (كافيل ١٩٩٦)، فإنهم لم يعطوا اهتمامًا كبيرًا بطبيعة النمط الفيلمى - أو أى نمط فنى (الاستثناء هو كورى ٢٠٠٤). وقد حان الوقت لمحاولة الوصول إلى فلسفة للأنماط الفيلمية تستفيد من الدراسات السينمائية ذات العلاقة وتثريها.

- نحو فلسفة للنمط الفيلمى

الخطوة الأولى هى الاتفاق على ماذا تنوى فلسفة النمط الفيلمى أن توضح. إن هذا يعنى أن نفهم بشكل عام كيف تقوم تصنيفات الأنماط الفيلمية بوظيفتها، لأن الفكرة العامة حول العمل الذى يقوم به النمط الفيلمى فى تفكيرنا حول الأفلام، يمكن أن ترشدنا

ونحن نمضى نحو فلسفة للنمط الفيلمى تشرح النمط من خلال القيام بالعمل الذى يقوم به (انظر أيضًا تيودور ٢٠٠٣). هناك مهمتان واضحتان: الأنماط الفيلمية تفيد فى التفسير والتذوق. إن جمهور السينما يستخدم مفاهيم النمط بينما يقوم بالتفسير والتذوق، كما أن صناع الأفلام أيضًا يعملون وقد وضعوا أعينهم على النمط ماداموا يهدفون إلى صنع أفلام يتم تفسيرها وتذوقها.

لقد قام دارسو السينما بالتوثيق ببعض التفاصيل كيف أن الأنماط الفيلمية تعد وتؤسس توقعات الجمهور، وبذلك تقود التفسير (على سبيل المثال: آلتمان ٢٠٠٢، سوبشاك ٢٠٠٣، نيل ٢٠٠٣). والطريقة المجدية لتجسيد هذه التوقعات تعتمد على تفسير ديفيد لويس (١٩٧٨) حول الصدق فى الخيال الروائى، خاصة فى تطوير كيندال والتون لهذا التفسير (١٩٩٠). إن أجزاء من القصة التى يرويها الفيلم لا تتم روايتها بشكل صريح، لكنها متضمنة. وفى فيلم «اطلب إم من أجل القتل» (١٩٥٤)، يُظهر الفيلم مارجوت وهى تستخدم الهاتف، وهو بذلك يتضمن أنها تتحدث إلى شخص ما، وتلك هى «قاعدة الواقع».

ففى الواقع، يستخدم الناس الهاتف للتحدث إلى شخص ما، لذلك فإن مارجوت تتحدث إلى شخص ما. إن ما يجسده الفيلم بشكل صريح يتماشى مع حقيقة حول الواقع من أجل ملء فراغات القصة. ومع ذلك فإن هذه ليست هى الحال دائمًا. إن كاترين هيبورن فى بعض أفلامها تلعب دور المرأة المستقلة، وتتضمن أن حظوظها فى الزواج قليلة. (وفى استغلال لهذا المعنى المتضمن، فإن الأفلام تجعل الجمهور يقلق عليها). وبالطبع فإن النساء المستقلات فى الواقع ليست حظوظهن فى الزواج قليلة. وتلك هى «قاعدة الاعتقاد المتبادل». ففى الجزء الأكبر من القرن الماضى كان الاعتقاد المتبادل بين متفرجى الأفلام الأمريكية هو؛ أن المرأة المستقلة ربما لن تتزوج. واعتقاد الجمهور المستهدف يتماشى مع ما تجسده الأفلام بشكل صريح ومتضمن من أن شخصيات هيبورن لهن فرص ضعيفة فى الزواج.

لكننا فى حاجة إلى قاعدة ثالثة، وتلك هى التى تستدعى النمط الفيلمى. تخيل فيلمًا يدعى قصة تنين»، يمثل تنينًا اسمه سنافيلز (الاسم يعنى «الذى ينخر من أنفه بصوت مسموع - المترجم)، وهو تنين رعديد لا يعبر عن غضبه أبدًا. وهو يتنفس النيران، برغم

أنه لا يظهر فى الفيلم بشكل صريح وهو يفعل ذلك. ما الذى يضمن لنا المعنى المتضمن بأنه يتنفس النار؟ ليست قاعدة الواقع، حيث إنه ليس من الحقيقى فى الواقع وجود كائن يشبه ثعبانًا ضخمًا طائرًا ويتنفس النار. وليست أيضًا قاعدة الاعتقاد المتبادل، لأن جمهور السينما لا يعتقد أن هناك كائنًا يشبه ثعبانًا ضخمًا ويتنفس النار. إن ما يعرفه الجمهور هو أن الفيلم ينتمى إلى نمط الفانتازيا، وفى هذا النمط تتنفس التنانين النار (انظر ماكارثر ١٩٧٢، ص ٢٣، من أجل مثال تفصيلى). وتلك هى «قاعدة النمط الفيلمى»، والتى تترك الباب مفتوحًا أمام الأفلام والأنماط الفيلمية. ويتبع العديد من دارسى السينما وجهة نظر روبرت وارشو (١٩٦٢) بأن الفيلم موضع البحث هو نوع من المواضعات أو التوليفة، برغم وجود وجهات نظر أخرى حول هذا الموضوع (على سبيل المثال، نيل ٢٠٠٢). وأية قاعدة فى هذا المجال يجب أن تفسر كيف يمكن أن تفوتنا القصة التى يرويها الفيلم إذا أسأنا تحديد نمطها الفيلمى. وبكلمات أخرى، فإن قاعدة النمط الفيلمى توضح كيف يمكن تفسير الفيلم على أنه يروى قصصًا مختلفة إذا تمت رؤيته من خلال أنماط فيلمية مختلفة.

كما تتجلى الأنماط الفيلمية أيضًا عند التذوق، إن جزءًا من تذوق فيلم ما يكمن فى نسبة سمات جمالية له. لقد أوضح والتون (١٩٧٠) فى تجربة شهيرة أن تحديد السمات الجمالية ذو علاقة بالتصنيف، وحجته فى ذلك يمكن ملاءمتها للأنماط الفيلمية. إن فيلم إف دابليو مورناو «نوسفيراتو» (١٩٢٢) هو فيلم رعب كلاسيكى. تخيل مثلاً نمطًا فيلميًا يدعى «نمط نوسفيراتو»، مصنوع من توليف لقطات عديدة لنوسفيراتو من أفلام عديدة له. من حيث التعريف فإن فيلم «نوسفيراتو» هو واحد من هذه النوسفيراتو، لكن السمات الجمالية التى ننسبها إلى الفيلم تعتمد إما على أننا نرى الفيلم بوصفه فيلم رعب، أم مجرد «نوسفيراتو». فإذا رأيناه باعتباره فيلم رعب يصبح مثيرًا وباعثًا على القشعريرة، أما إذا رأيناه كمجرد «نوسفيراتو»، فإنه يصبح مملاً لأننا نعرف ما سوف يحدث فيه.

لذلك فإن السمات الجمالية التى ننسبها إلى أى فيلم تعتمد على نمطه الفيلمى. وعندما نرى فيلم «ثيلما ولويز» (١٩٩١) باعتباره فيلم صداقة ورحلة على الطريق، فإنه يكون فيلم محركًا للمشاعر، أما إذا رأيناه كفيلم أكشن فإنه يصبح مملاً تمامًا. وكما يشير والتون، فإن هذا يعنى أن من النادر أن نخطئ السمات الجمالية لفيلم ما. إن فيلم «قصة الحى الغربى»

(١٩٦١) فيلم هزلى مضحك، هل هذا حقيقى أم غير حقيقى؟ إنه حقيقى إلا إذا رأيناه كفيلم موسيقى، حيث إن المواضعات التقليدية أن تغنى الشخصيات فجأة. وبدون ذلك، فإنه سوف يصبح من السخف أن تغنى الشخصيات وترقص فى العلن على هذا النحو. لذلك فإنه ليس من الخطأ القول بأن «قصة الحى الغربى» هزلى ومضحك، لكن من الخطأ أن نقول ذلك «إذا رأيناه باعتباره فيلمًا موسيقيًا». ويحل والتون هذه المشكلة بتحديد وتعريف السمات الجمالية التى يملكها العمل بالفعل ويشترك فيها مع نمطه الفيلمى الصحيح. وهكذا فإن تذوق فيلم ما يتضمن مضاهاته بنمطه الفيلمى، ورؤية السمات الجمالية التى يملكها وعلاقتها بهذا النمط الفيلمى.

والنمط الفيلمى ليس مجرد جداول تصنيفية، فهو جداول تقوم بمهام مفيدة: فالتعرف على نمط الفيلم يساعد المتفرج على ملء فراغات القصة، وإتاحة خلفية تتضح أمامها السمات الجمالية. وببناء فلسفة للنمط الفيلمى، يسهل الحصول على نموذج متسق بعيد عن المفهوم الشائع للنمط. والفلسفة الجيدة للنمط الفيلمى تشرح عمل النمط الفيلمى فى التفسير والتذوق.

ومثل الفلسفة العامة للفن، فإن فلسفة النمط الفيلمى تقدم ثلاثة عناصر رئيسية: نظرية، وأنطولوجية (طبيعة الوجود)، ونظرية للقيمة.

- نظرية: ما تصنيف الأنماط الفيلمية؟

بعض الأفلام تنتمى إلى التحريك باستخدام الصور المولدة كومبيوتريًا، وبعضها الآخر واقعى، وبعضها الآخر فيلم نوار، وبعضها عرض فى عام ١٩٨٢، وبعضها من إنتاج شركة توهو. إن كلاً من هذه التصنيفات ينتمى إلى تصنيفات أعم، مثل الأشكال الفنية التى تندرج تحتها تصنيفات فرعية، مثل الصور المتحركة، والروايات الأدبية، والموسيقى، وما إلى ذلك. وهناك تصنيف عام آخر يعتمد على الوسيط، مثل الفيلم، الفيديو، اللغة، ألوان الباستيل. وهناك تصنيفات أكثر فرعية، مثل أفلام إيستوود وأفلام فيللينى. وللسينما وبعض الفنون الأخرى تقاليد، مثل هوليوود وبوليوود (السينما الهندية السائدة - المترجم)، ولبعض الفنون أساليب، مثل الواقعية أو الأسلوبية ما بعد الحداثية. وفى

انفصال عن كل هذه التصنيفات العامة، يوجد تصنيف النمط الفيلمى، والذى يضم الفيلم «نوار، والملحمة، والهجاء الساخر»، والعديد من الأنماط الفيلمية الأخرى. إذن، ما هى التصنيفات التى تنتمى إلى التصنيف العام للأنماط الفيلمية الأخرى. لماذا الفيلم نوار نمط فيلمى، لكن فيلمًا من إنتاج شركة توهو ليس نمطًا فيلميًا؟ لماذا الهجاء الساخر نمط فيلمى، بينما الفيديو ليس كذلك؟ والإجابة هى نظرية الأنماط الفيلمية، حيث هناك شروط ضرورية يجب الوفاء بها لكى ينتمى الفيلم إلى نمط فيلمى.

ونظرية النمط الفيلمى ليست هى ذاتها نظريات الأنماط الفيلمية الفردية. فما الذى يجعل من فيلم ما هجاءً ساخرًا؟ أو فيلمًا موسيقيًا؟ أو فيلم عصابات؟ وكما سوف نرى فإن نظريات الأنماط الفيلمية يحب أن تتضافر معًا فى وقت واحد. أما نظرية النمط الفيلمى فإنها لا تقدم نظرية جاهزة لكل نمط فيلمى منفرد.

والمثال على نظرية غير تعريفية للنمط الفيلمى هى النظرية التى تقوم على التمييز، والتى تقول بأن شيئًا ما هو نمط فيلمى إذا كان فقط فيلم رعب أو تشويق أو رومانسى أو أكشن، الخ. وتلك النظرية هى ملجأ أخير، حيث إنها تضع فقط قائمة بالأنماط، ولا تقول ما الذى يجعلها أنماطًا، وتصبح هذه المشكلة أخطر عندما تتضمن القائمة أنماطًا غير محددة. فليست هناك أفلام للمخبر الخاص تدور فى مصر القديمة، لكن هل تصنيف أفلام المخبر الخاص التى تدور فى مصر القديمة تعتبر نمطًا فيلميًا؟ إذا كانت الإجابة «نعم» سوف يظهر هذا النمط الفيلمى فى القائمة. وليست هناك أفلام للمخبر الخاص تقدم جرائم قتل فى آيسلاند يوم الثلاثاء، فهل هذا التصنيف أيضًا يعتبر نمطًا فيلميًا؟ وإذا لم يكن الأمر كذلك، فلماذا؟ من الصعب أن نرضى بأن يقال لنا لا شىء حول السبب وراء إدراج تصنيف ما فى قائمة الأنماط الفيلمية، وعدم إدراج تصنيف آخر. ولعل نظرية تصنيفية هى الأفضل فى النهاية، غير أن هناك بعض الكتاب الذين يشكون فى ذلك كثيرًا (على سبيل المثال، بوسكومب ٢٠٠٣). ومع ذلك فإن الخطوة الأولى هى البحث عن شىء أكثر طموحًا: تعريف (أو نظرية تجميع تصاغ على نموذج جوت ٢٠٠٠). إن تعريف النمط الفيلمى يحدد الشروط الضرورية الكافية معًا لكى يصبح تصنيف ما نمطًا فيلميًا. إنه يحدد ما هو مشترك فى أفلام الرعب أو التشويق، أو الرومانسية، أو الأنماط الأخرى،

وما يميزها عن التصنيفات الأخرى. وتحديد هذه السمات سوف يوضح ماذا يجعل بعض التصنيفات أنماطًا فيلميًا.

والبداية هى أن لكل نمط فيلمى أكثر من فيلم واحد. إن هذا ليس صحيحًا بالنسبة لكل تصنيف فيلمى. وعلى سبيل المثال فإن الأفلام المتشابهة مع فيلم «راعى بقر منتصف الليل» (١٩٦٩) هى تصنيف ذو فيلم واحد فقط. وقد نفكر فى هذه الأفلام باعتبارها تصنيفات، ولكن إن لم يكن الأمر كذلك فلنكن واضحين حول هذا الأمر.

وبالمثل، فإن الأفلام فى نمط فيلمى ما مصنوعة بواسطة أكثر من فنان، وهذا ليس صحيحًا بالنسبة لكل تصنيفات الأفلام. وعلى سبيل المثال، فإن الأفلام التى أخرجها ألفريد هيتشكوك هى تصنيف فيلمى لكنها ليست نمطًا فيلميًا، إنها مجموعة أعمال فنان ما. ولتعقيد الأمور، فإن فنانى السينما يشملون المخرجين، والمنتجين، والممثلين، والمصورين، وما إلى ذلك (جوت ١٩٩٧)، ويمكن تصنيف الأفلام طبقًا لأدوار هؤلاء الفنانين. إن فيلم «النافذة الخلفية» (١٩٥٤) ينتمى إلى تصنيف الأفلام التى قام ببطولتها جيمس ستيوارت وأخرجها ألفريد هيتشكوك. لكن الأفلام من بطولة جيمس ستيوارت ليست نمطًا فيلميًا، وليس التصنيف المعقد للأفلام من بطولة جيمس ستيوارت وإخراج ألفريد هيتشكوك نمطًا فيلميًا. إذن يكون التصنيف نمطًا فيلميًا فقط إذا كان هناك أكثر من فنان يحتل وظيفة ما فى صنع أفلام هذا النمط.

إن الفنانين من أية خلفية يصنعون الأفلام من نمط ما. وفى الأساس، يستطيع أى شخص أن يصنع فيلمًا كوميديًا أو فيلم أكشن، لكن هذا ليس صحيحًا بالنسبة لكل تصنيف فيلمى. فالناس الذين ينتمون وحدهم إلى بوليوود هم الذين يستطيعون صنع فيلم بوليوودى. وهذا الفرق بين الأنماط الفيلمية والتقاليد الفيلمية يمكن الكشف عنه بدقة من خلال الاختلاف الذى يعطى مثالاً على ذلك. خذ مثالاً من نمط فيلم التشويق وتقاليد أفلام هوليوود. إن ما يجعل «الحاسة السادسة» (١٩٩٩) فيلم تشويق ليس أن «إم نايت شيامالان» هو الذى صنعه، ولكن ما يجعله سينمائيًا تشويقيًا هو أنه يصنع أفلام تشويق. وعلى النقيض فإن ما يجعل «الحاسة السادسة» فيلمًا يهوديًا هو ببساطة أن «شيامالان» صنعه تحت رعاية هوليوود، وهذا ما يجعله سينمائيًا هوليووديًا. وعلى عكس التقاليد السينمائية

تمامًا، فإن الأنماط الفيلمية لا تتحدد من خلال الحقائق الاجتماعية حول صناعها. ومن الحق القول إن هناك أسئلة صعبة فيما يتعلق بطبيعة الحقائق الاجتماعية والتقاليد، ولكن لأن تركيزنا على تعريف الأنماط الفيلمية، فإننا لسنا فى حاجة للإجابة عنها هنا.

وبدءًا من هنا، تصبح الأشياء أكثر مراوغة. فالنظرة الخاطفة إلى أنماط تكشف عن الكثير من التنوع. فبعضها يتحدد بالمكان (أفلام الويسترن)، أو الموضوع (أفلام الحرب)، أو التأثير الوجدانى (الأفلام الكوميدية)، أو الشكل (الأفلام الموسيقية)، أو حتى الأسلوب (الفيلم نوار). ومع ذلك فإن هناك بعض الأماكن (نيوجيرسى الريفية)، أو الموضوعات (جذاذات العشب)، أو التأثيرات الوجدانية (الهدوء والسكينة)، والأساليب (السريالية)، لا تساعد فى تحديد وتعريف أى نمط فيلمى. فماذا يميز هذه السمات عن السمات التى تساعد فى تحديد الأنماط الفيلمية؟

والإجابة هى، أن السمات التى تحدد الأنماط الفيلمية هى السمات التى تؤدى دورًا فى تذوق هذه الأنماط، وتتضمن السمات التى تؤثر على قرارات مجموعة كبيرة من أفراد الجمهور حول إذا ما كانوا يريدون الفرجة على الفيلم. إن العديد من الناس يريدون أحيانًا رؤية أفلام ذات مناظر تاريخية تساعد على تعريف نمط فيلم الويسترن، لكن معرفة أن فيلمًا ما يدور فى نيوجيرسى قد لا تكون لها تأثير كبير على قرار رؤية الفيلم. وعلاوة على ذلك، فإن الأنماط الفيلمية تؤسس توقعات الجمهور بهدف التذوق والتفسير. فأفلام الحرب تتحدد فى جانب منها من خلال مادة موضوعها لأن مادة الموضوع تتدخل فى تذوقنا لهذه الأفلام. وبمعرفة أن «إنقاذ الجندى رايان» (١٩٨٨) فيلم حربى، فإننا لا نحكم على العنف فيه بأنه من نقائصه، بينما سوف نشعر أنه كذلك إذا اعتبرناه فيلمًا من أفلام كوميديا السكروبول. وفيلم «فوضى فى المحكمة» (١٩٣٦) للمهرجين الثلاثة هو فيلم سكروبول كوميدى وليس فيلم محاكمات، لذلك فإنك سوف تتوقع أن العدالة سوف تتحقق، وتبرئ ساحة جيل تيمبيست، بصرف النظر عن الفوضى التى حدثت فى قفص الشهود. والكوميديات تتحدد جزئيًا من خلال تأثيرها السار، لأن هذا التأثير يؤسس لتوقعاتنا حول تفسير الفيلم. وتلك هى نظرية الأنماط الفيلمية.

إنها النظرية التى لا تعنى أن كل فيلم ينتمى إلى نمط فيلمى واحد لا غير، لكنها تسمح بوجود تهجين بين الأنماط، مثل كوميديا الأكشن، والفيلم نوار الحربى (ستايجر ٢٠٠٢). كما تسمح أيضًا بتصنيفات فيلمية مركبة تجمع بين الأنماط الفيلمية والتصنيفات الأخرى، مثل أفلام التشويق التى أخرجها هيتشكوك، وأفلام الأكشن المصنوعة فى هونج كونج، والكوميديات الكلاسيكية. وهى تسمح أخيرًا بأنه يمكن للفيلم أن ينتقل من نمط فيلمى إلى آخر، إذا كانت الأنماط الفيلمية تتغير عبر الزمن.

إن ذلك «اقتراح» من أجل تعريف النمط الفيلمى، ويجب اختباره بدقة حتى نرى إذا ما كانت هناك أمثلة مضادة. إن الأفلام التى تمتد إلى ثلاث ساعات، وأفلام الكبار فقط، والأفلام ذات النهايات السعيدة، والأفلام ذات الحوار بلغة أجنبية، تفى بكل الشروط التى وضعناها فى المخطط المقترح، لكن من المبالغة أن نعتقد أنها أنماط فيلمية. وإحدى الإمكانيات أن نتقبل المخاطرة ونعتبرها أنماطًا فيلمية، لنراجع النتائج المتناقضة، ونعود إلى الاقتراح لنؤسس الشروط الضرورية والكافية. والإمكانية الأخرى هى أن ننحى هذه النتائج جانبًا، ونقر بأن التعريف يحدد فقط الشروط الضرورية، ومن ثم فإن هناك حاجة للمزيد من العمل لتحديد الشروط الكافية. وليس بالأمر السيئ ما دام التعامل مع الأمثلة المضادة سوف ينقح التعريف وربما يكمله أيضًا.

وعند تقييم التعريف المقترح، فمن المفيد أيضًا أن نلاحظ الأسئلة التى يثيرها، والأسئلة التى يستبعدها، حيث إن النظرية الجيدة هى التى تثير الأسئلة الصحيحة. وهكذا فإن هذا الاقتراح يلغى السؤال: «لماذا تؤثر الأنماط الفيلمية على قراراتنا أو أحكامنا الجمالية؟»، وبعد كل شىء فإنها تحدد فقط الأنماط الفيلمية باعتبارها تصنيفات تؤثر على قراراتنا وأحكامنا الجمالية حول الأفلام. وفى الوقت ذاته، فإن الاقتراح يثير الأسئلة التى تستحق أن تطرح. وعلى سبيل المثال، فإن الاقتراح يستوعب التنويع فى أنواع السمات التى تساعد فى تعريف الأنماط الفيلمية، فالشكل (الفورمات) يساعد فى تعريف الفيلم الموسيقى، والتأثير يساعد فى تعريف فيلم الرعب، والأسلوب يساعد فى تعريف الفيلم نوار، والمكان يساعد فى تعريف فيلم الويسترن. لكن لماذا يؤثر مكان الويسترن على قراراتنا وأحكامنا الجمالية؟ ما الدور التفسيرى والتذوقى للتأثير فى فيلم الرعب؟ بالطبع، إن تلك هى أنواع

الأسئلة التى تهم دارسى وفلاسفة السينما الذين يكتبون عن الأنماط الفيلمية، كل نمط على حدة (على سبيل المثال، كايتسيس ١٩٦٩، كارول ١٩٩٠).

- الأنطولوجى: هل هناك أية أنماط فيلمية؟

ما نوع كينونة النمط الفيلمى؟ هل هى مادة موضوع، أم خاصية، أم شىء مجرد؟ أم أنه ليس أيًا من هذا كله؟ إن نظرية فى الأنماط الفيلمية لا تقدم الإجابة. افترض أن الأنماط الفيلمية هى مجموعات من الأفلام، إن هذا لا يدلنا أى مجموعات من الأفلام هى أنماط فيلمية، فالأفلام التى عرضت فى عام ١٩٦٢ تشكل مجموعة لكنها ليست نمطًا فيلميًا. وافترض أيضًا أن الأنماط الفيلمية تتحدد جزئيًا بالتأثيرات العاطفية المميزة لها، فهذا لا يقول شيئًا حول إذا ما كانت الأنماط الفيلمية مجموعات أم أنواعًا أم أفلامًا منفردة، فهذه يمكن تحديدها من خلال التأثيرات العاطفية. ولكى نجد أى نوع من الكينونة هو فيلم التهريج أو الرعب فإننا فى حاجة إلى أنطولوجيا (طبيعة وجود) النمط الفيلمى.

هناك العديد من أونطولوجيا النمط الفيلمى، مقتبسة من الأدبيات الثرية حول الأعمال الفنية ذات الأوجه المتعددة، خاصة الأعمال الموسيقية (روربو ٢٠٠٥). لقد قام الفلاسفة بتعريف الأعمال الموسيقية من خلال الأماكن والمواقف، والأنواع، والأشخاص التاريخيين، كما أن البعض أنكروا أن هناك أية أعمال موسيقية. وفى الوقت ذاته، تطور اتفاق الآراء حول كيفية الاختيار بين عدة إمكانات: إن أنطولوجيا الفن الجيدة متضمنة فى ممارسات التذوق المتسقة (طومسون ٢٠٠٥). ويمكن أن تساعد قاعدة مشابهة فى اختيار أنطولوجيا صحيحة للنمط الفيلمى: إن مفهوم ما هو نمطى يجب أن ينعكس فى دور هذا المفهوم على التذوق والتقييم.

وأنطولوجيات النمط الفيلمى تنقسم إلى أنطولوجيات واقعية وطبقًا لها توجد الأنماط الفيلمية، وأنطولوجيات اسمية تنكر وجود الأنماط الفيلمية (طبقًا لجودمان ١٩٧٦). (المذهب الاسمى يقول بأن المفاهيم الكلية المجردة ليس لها وجود، وهى مجرد أسماء فقط - المترجم). وطبقًا لفلاسفة المذهب الاسمى، فإنه لا وجود لفيلم الهجاء الساخر أو الفيلم نوار. وبالطبع فإن هناك أفلامًا نصنفها باعتبارها هجاء ساخرًا وفيلمًا، لكن «فيلم

الهجاء الساخر» أو «الفيلم نوار» ليست إلا تسميات أو عناوين نطبقها على بعض الأفلام، لذلك فإن الأفلام موجودة، والتسميات موجودة، لكن الأنماط الفيلمية غير موجودة. وبإنكار وجود الأنماط الفيلمية، فإن هذه النظرة تتجنب ببراعة المشكلة المراوغة حول تحديد أى نوع من كينونة النمط الفيلمى، لكن قدرة هذه النظرة على التطبيق تعتمد على فهمها للدور الذى يلعبه النمط الفيلمى فى التفسير والتذوق، ولا تبدو الآمال جيدة فى هذا الصدد. إن تسمية مثل «فيلم الهجاء الساخر» لا توحى بمواضعات تحملنا مما هو مجسد على نحو صريح إلى ما هو متضمن، كما أنها لا تصف بدقة تصنيفًا مقارنًا كخلفية يمكن على أساسها تحديد السمات الجمالية.

وطبقًا للأونطولوجيا الواقعية البسيطة، فإن الأنماط الفيلمية هى مجموعات. والمشكلة هى أن الأفراد هى التى تصنع المجموعة التى تضمها. خذ مثلاً مجموعة كل أفلام الهجاء الساخر التى عرضت قبل عام ١٩٦٢، وأضف إليها فيلم هجاء جديدًا وسوف تحصل على مجموعة جديدة. إن أفلام الهجاء الساخر قبل عام ١٩٦٢، ليست ذات نمط فيلم الهجاء الساخر بعد عام ١٩٦٢. ومرة أخرى فإن هذا لا يجعل من المفهوم دور النمط الفيلمى فى التفسير والتذوق. ومجموعة المقارنة لتذوق فيلم «الديكتاتور العظيم» (١٩٤٠) هى ذات مجموعة المقارنة لفيلم «دكتور سترينجلاف» (١٩٦٤)، ومن الحق بأن مجموعة المقارنة تشمل الأفلام الممكنة بالإضافة إلى الأفلام التى تم صنعها. وجزء من تذوق «الديكتاتور العظيم» هو رؤية كيف يمكن وجود أفلام مشابهة سيئة.

والاقتراح الواقعى المتطور هو أن الأنماط الفيلمية أنواع، وكل نوع له سمات تميزه، وهى السمات التى يجب وجودها لكى تكون علامات على هذا النوع. ولهذا فإن ريتشارد ولهايم (١٩٨٠) يقول بأن الأعمال الموسيقية أنواع تتألف من أبنية صوتية يجب أن يتضمنها أى عرض لكى يكون عرضًا للعمل. وربما عندئذ تكون الأنماط الفيلمية أنواعًا علاماتها هى الأفلام ذات السمات التى تشكل هذا النوع. (ما تلك السمة؟ إن نظرية لكل نمط فيلمى تقدم الإجابة). إن ميزة هذا الاقتراح (أو الافتراض) هو: أن هوية النمط الفيلمى لا تتحقق من خلال علاماته، ولكن من خلال السمة التى يملكها. إن الأفلام التى يتم

صنعها بالفعل فى نمط فيلمى ليست أساسية له، لذلك فإن مجموعة المقارنة فى تذوق فيلم ما فى نمط فيلمى ما قد تتجاوز الأفلام التى تم صنعها بالفعل فى هذا النمط.

إن هذه الاقتراحات الثلاثة كيف يمكن المضى فى تطوير أنطولوجيا النمط الفيلمى، وكيف يمكن تقديم الحجة على ذلك بالتوجه إلى الحقائق حول دور النمط الفيلمى فى التفسير والتذوق. إنها مجرد نقاط بداية، ويجب تشكيل واختبار وتقييم اقتراحات بديلة، وسوف ينتج عن ذلك فهم أفضل لدور النمط الفيلمى فى ممارسة الفرجة والنقد السينمائيين، وهو ما قد يكون مفيدًا فى الوصول إلى أنطولوجيا صحيحة للنمط الفيلمى.

- القيمة: ما فائدة الحصول عليه؟

إن نظرية عن النمط الفيلمى والقيمة تتمحور حول ثلاثة أسئلة على الأقل. أولاً، فإن بعض النقاد يقبلون حقيقة أن الفيلم هو «نمط فيلمى» هى علامة ضد جودته أو قيمته. إنهم يقولون إن أفضل الأفلام ليست أفلام أنماط. هل تلك قاعدة نقدية متماسكة؟ وثانيًا، يضع بعض الناس مستويات للأنماط الفيلمية، وهم يضعون فيلم الأكشن فى المستوى الأدنى، وفيلم الدراما فى المستوى الأعلى، والكوميديا أدنى من الهجاء الساخر، والتراجيديا أعلى من الأفلام التى تجعلنا نذرف الدموع. هل هذه المستويات مبررة؟ وأخيرًا، فإن فيلم شارلى شابلن «الديكتاتور العظيم» هو مثال فائق الجودة على نمط الهجاء الساخر، بينما فيلم جوناثان ديمى فى عام ٢٠٠٤، لإعادة «مرشح من منشوريا» (١٩٦٢) يفشل باعتبارها هجاء ساخرًا، وهو ما يثير السؤال، ما الذى يجعل الفيلم جيدًا أو سيئًا باعتباره نمطًا فيلميًا؟

وبعض الأفلام، توضع أفلام المؤلف – مثل أفلام وودى ألين، فى مواجهة أفلام النمط، حيث تعتبر الأولى أفضل من الثانية، لأنها أكثر إبداعًا وأقل تنميطًا. إن هذه الحجة مثار شك لأسباب عديدة. إن الأصالة ليست إلا سمة واحدة من فضل الفيلم، لذلك فإن فيلمًا نمطيًا يمكن أن يتفوق على فيلم أصيل لأسباب وأوجه أخرى. بل إن الأصالة قد تشوه فيلمًا، مثل تقليد أسلوب فنان كبير ما، على سبيل المثال. وعلاوة على ذلك، فإن من المشكوك فيه أن الأفلام النمطية هى تلقائيًا أقل إبداعًا. إن الأفلام الأولى فى أى نمط يمكن أن تكون مبدعة ومبتكرة مثلها مثل أى فيلم يقال عنه إنه غير نمطى، بل إن الإبداع يمكن أن يزدهر

عندما يتعرض لقيود النمط (بودين ٢٠٠٤). وبالإضافة إلى هذه النقاط العامة، فإن بعض دارسى السينما دافعوا عن مزايا أنماط فيلمية محددة، وأفلام عظيمة محددة (على سبيل المثال، كولتى ١٩٧٦، برودى ١٩٩٩، سوبشاك ٢٠٠٢). وأخيرًا، والأكثر أهمية وجوهرية، فإنه ليس من الواضح إذا ما كان أى فيلم فى الحقيقة هو فيلم غير نمطى. إن فيلم «آنى هول» (١٩٧٧) يظل فيلمًا كوميديًا، حتى لو كان فيلمًا كوميديًا استثنائيًا، وفى الحقيقة أنه استثنائى بمقارنته مع الأفلام الكوميدية الأخرى. لذلك ربما كان كل فيلم ينتمى إلى نمط فيلمى ما، يمكن للدراما أن تكون النمط الذى يتسع للأفلام التى تقع بدقة داخل نمط فيلمى محدد، مثل نمط أفلام الرعب والأكشن.

إن الناس فى العادة يضعون مستويات للأنماط الموسيقية (على سبيل المثال، موسيقى البانك أفضل من موسيقى الديسكو). كما يضع بعض الناس مستويات لأنماط الأفلام. وهنا تظهر على الفور مشكلة ما هى عينات الأفلام فى نمط فيلمى ما تحدد مستوى هذا النمط. إننا يمكن أن ننظر إلى العدد الكلى للأفلام الجيدة داخل كل نمط فيلمى، أو نسبة الأفلام الجيدة على الأفلام السيئة داخل هذا النمط. والمدافعون عن نمط فيلمى ما قد يعترضون بأنها مسألة خط إذا ما كان قد تم استغلال إمكانيات هذا النمط بحق، فقد تكون هناك بعض الأنماط تجذب صانعى الأفلام الأقل براعة. وهناك طرق بديلة لأخذ العينات تستخدم الأفلام المثالية أو النموذجية فى كل نمط فيلمى. ولكن بافتراض أنه يمكن حل مشكلة أخذ العينات، فهل الدراما أفضل حقًا من فيلم الأكشن أو الكوميديا؟

تعتمد إجابة هذا السؤال على طريقة تقييم الأنماط الفيلمية. ومن الواضح أن الأنماط الفيلمية تختلف فى قيمتها الأداتية (النزعة أو الفلسفة الأداتية هى التى تضع التقييم طبقًا للفائدة التى تتحقق - المترجم). فأفلام الرعب أفضل فى تخويف الناس أكثر من الأفلام الكوميدية، وأفلام فى إثارة الحزن فى المتفرجين أكثر من ملاحم فنون القتال، وأفلام الدراما التاريخية أفضل فى تعليم الماضى أكثر من أفلام الفانتازيا. إن كل نمط فيلمى يفوز إذا ما تم التحكم عليه من خلال غاياته.

وإحدى الطرق للوصول إلى صنع مستويات أصيلة هى تقييم هذه الغايات. فإذا كانت الغاية هو التعليم حول الماضى وليس جعل الناس يشعرون بالحزن، فإن أفلام الدراما

التاريخية أفضل من أفلام إثارة الدموع. ومع ذلك فإن كلاً من هاتين الغايتين لها قيمة فى بعض الظروف وليس فى ظروف أخرى.

وهناك طريقة ثانية لصنع مستويات أصيلة، هى الحكم على الأنماط الفيلمية من خلال غايتها المشتركة، أى الحكم على كل نمط فيلمى بقدرة عينات الأفلام على تقديم التجربة الجمالية. ومع ذلك فإن الخطر يكمن فى أن أحكامنا تعكس ببساطة تحيزاتنا لنمط فيلمى ما. فهواة أفلام الأكشن سوف يدعون أن عينة أفلام الأكشن سوف تحرز درجات عالية على المقياس الجمالى أكثر من أفلام الدراما التاريخية، بينما ابن الجمهور الأكثر ثقافة سوف يعطى الدراما التاريخية درجات أكثر من الأكشن على نفس المقياس. والطريقة الوحيدة للمقارنة بين وضع هذه المستويات، والتى تفضح زيف بعض طرق التصنيف. وللأسف فليست هناك نظرية تفى بكل هذه الشروط، ومن الطبيعى أن نشك فى أن النظريات الجمالية تتضمن وضع المستويات حسب أفضلية واضع النظرية تجاه الأنماط الفيلمية (على سبيل المثال، هوركهايمر وأدورنو ١٩٧٢). وفى ظل هذا الطريق المسدود، فأفضل ما يمكننا عمله هو توضيح الجدال حول سلم الأهمية الهرمية لنمط فيلمى على آخر.

والسؤال الأخير حول نظرية للقيمة والنمط الفيلمى يتعلق بما نقوم بتقييمه بالنمط الفيلمى. وعلى العكس إعادة صنع فيلم «مرشح من منشوريا» فى عام ٢٠٠٤، فإن فيلم «الديكتاتور العظيم» نموذج بالغ الجودة باعتباره فيلم هجاء ساخرًا، ومع ذلك إذا تمت رؤيته باعتباره فيلم نوار، فإنه سوف يصبح ضعيفًا. وهكذا فإن الأفكار حول النمط الفيلمى تلعب دورًا فى تقييمات الفيلم. والسؤال هو: كيف تؤثر الأنماط الفيلمية فى هذه التقييمات؟ وأحد الاحتمالات هو أن تقييم فيلم ما باعتباره فيلم هجاء ساخرًا يتطلب تصديقًا أنه هجاء ساخر، ومع ذلك فإن تلك لا يمكن أن تكون القصة كلها، فقد أصل إلى الاعتقاد بأن فيلمًا ما هو فيلم قتال تقليدى يابانى من خلال قراءة المكتوب على علبة الدى فى دى، لكن هذا الاعتقاد وحده لا يمكن أن يصنع اختلافًا فى تقييمه له أو يؤثر فيه، إذ يجب أن تكون لدىّ بعض المعتقدات عن هذا النمط الفيلمى. والطبيعة الدقيقة لهذه المعتقدات سؤال مفتوح، فأحد المقترحات هو أنه يجب علىّ أن أعتقد أنه فيلم ساموراى، تحكمه مواضعات محددة (على سبيل المثال، الأشرار فى الفيلم ذوو شعر مشعث). إننى أقيِّم الفيلم باعتباره فيلم قتال تقليدى يابانى

فقط إذا كانت لدىّ بعض المعتقدات عن هذا النمط الفيلمى. وبالإضافة إلى ذلك، يجب أن تؤثر هذه المعتقدات على تقييمى، فإذا كانت لدى معتقدات مختلفة، فسوف أقيم الفيلم على نحو مختلف.

وإذا لم يكن أحد قد توصل إلى فلسفة شاملة عن النمط الفيلمى، فإن هذا ليس سببًا كافيًا لمحاولة الوصول إلى فلسفة جديدة، إذ يجب أن تكون هناك بعض الضمانات لتقدم حقيقى وأصيل نحو فلسفة للأنماط الفيلمية، وأن هذا التقدم ممكن. لقد سعى هذا الفصل لإلقاء الضوء على أهمية الأنماط الفيلمية فى أن تكون وسيطًا لتفاعلنا مع الأفلام، وهو أمر معترف به ضمنيًا فى الدراسات المعاصرة والحديثة للأنماط الفيلمية، كل نمط على حدة. كما أن هذا الفصل يوضح كيف أن المصادر التى تطورت فى مجالات أخرى من فلسفة الفن يمكن استخدامها لفهم كيف أن النمط يعمل فى تفاعلنا مع الأفلام. كما أنه يربط بين بعض الاقتراحات لتفسيرات فلسفية للأنماط الفيلمية، لكى تمارس تأثيرها فى الدراسات السينمائية. وهناك ما هو أكثر يمكن أو يجب أن يقال حول نظرية الأنماط الفيلمية، وأنطولوجيتها، وأسئلة القيمة.

* * *

انظر أيضًا «دوجما ٩٥» (الفصل ٤٤)، «السينما التسجيلية» (الفصل ٤٥)، «سينما الرعب» «الفصل ٤٦)، «البورنوجرافيا» (الفصل ٤٧)، «السينما الطليعية» (الفصل ٤٨)، «المأساة والملهاة» (الفصل ٤٩)، «نويل كارول» (الفصل ٣١)، «من هو مؤلف الفيلم» (الفصل ٢).

المراجع

Altman, R. (2003) "Genre," in B. K. Grant (ed.) *Film Genre Reader III*, Austin: University of Texas Press.

Boden, M. (2004) *The Creative Mind: Myths and Mechanisms*, London and New York: Routledge.

Braudy, L. (1999) "Genre: The Conventions of Connection," in L. Braudy and M. Cohen (eds.) *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*, New York: Oxford University Press.

Buscombe, E. (2003) "The Idea of Genre in the American Cinema," in B. K. Grant (ed.) *Film Genre Reader III*, Austin: University of Texas Press.

Carroll, N. (1990) *The Philosophy of Horror, or Paradoxes of the Heart*, New York: Routledge.

Cavell, S. (1996) *Contesting Tears: The Hollywood Melodrama of the Unknown Woman*, Chicago: University of Chicago Press.

Cawelti, J. (1976) *Adventure, Mystery, and Romance: Formula Stories as Art and Popular Culture*, Chicago: University of Chicago Press.

Currie, G. (2004) "Genre," in *Arts and Minds*, Oxford: Clarendon Press; and New York: Oxford University Press.

Duff, D. (ed.) (2000) *Modern Genre Theory*, Harlow, UK; New York: Longman.

Gaut, B. (1997) "Film Authorship and Collaboration," in R. Allen and M. Smith (eds.) *Film Theory and Philosophy*, Oxford: Clarendon Press; and New York: Oxford University Press.

—— (2000) "'Art' as a Cluster Concept," in N. Carroll (ed.) *Theories of Art Today*, Madison: University of Wisconsin Press.

Goodman, N. (1976) *Languages of Art*, 2nd ed., Indianapolis: Hackett.

Grant, B. K. (ed.) (2003) *Film Genre Reader III*, Austin: University of Texas Press.

Horkheimer, M., and Adorno, T. (1972) "The Culture Industry," in J. Cumming (trans.) *Dialectic of Enlightenment*, New York: Herder and Herder.

Kitses, J. (1969) *Horizons West*, Bloomington: Indiana University Press.

Lewis, D. (1978) "Truth in Fiction," *American Philosophical Quarterly* 15: 37–46.

Lopes, D. M. (2007) "True Appreciation," in S. Walden (ed.) *Photography and Philosophy: New Essays on the Pencil of Nature*, Malden, MA: Blackwell.

McArthur, C. (1972) *Underworld U.S.A.*, New York: Viking.

Neale, S. (2003) "Questions of Genre," in B. K. Grant (ed.) *Film Genre Reader III*, Austin: University of Texas Press.

Rohrbaugh, G. (2005) "Ontology of Art," in B. Gaut and D. M. Lopes (eds.) *Routledge Companion to Aesthetics*, 2nd ed., London and New York: Routledge.

Sobchack, T. (2003) "Genre Film: A Classical Experience," in B. K. Grant (ed.) *Film Genre Reader III*, Austin: University of Texas Press.

Staiger, J. (2003) "Hybrid or Inbred: The Purity Hypothesis and Hollywood Genre History," in B. K. Grant (ed.) *Film Genre Reader III*, Austin: University of Texas Press.
Thomasson, A. (2005) "The Ontology of Art and Knowledge in Aesthetics," *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 63: 221–9.
Tudor, A. (2003) "Genre," in B. K. Grant (ed.) *Film Genre Reader III*, Austin: University of Texas Press.
Walton, K. (1970) "Categories of Art," *Philosophical Review* 79: 334–67.
—— (1990) *Mimesis as Make-Believe*, Cambridge, MA: Harvard University Press.
Warshow, R. (1962) *The Immediate Experience: Movies, Comics, Theatre, and Other Aspects of Popular Culture*, Garden City, NY: Doubleday.
Wollheim, R. (1980) *Art and Its Objects*, 2nd ed., Cambridge and New York: Cambridge University Press.

(١٥)

التفسير

جورج ويلسون

فى بحث سوزان سونتاج الشهير فى عام ١٩٦٦، وتحت عنوان «ضد التفسير»، أكدت: «إن التأكيد المفرط على المضمون أدى إلى مشروع دائم للتفسير لم يتحقق أبدًا». وعلى العكس، فإن عادة تناول الأعمال الفنية من أجل «تفسيرها»، هى التى أدت إلى وهم أن هناك بالفعل شيئًا اسمه مضمون العمل الفنى» (سونتاج ١٩٦٦، ص ٥). ومع ذلك، فسرعان ما تقر سونتاج بأنه ليس أى مفهوم للتفسير تراه ضارًا، فالمفهوم الذى ترفضه وتعترض عليه هو الذى يقوم فيه المفسر باختيار مجموعة من العناصر فى العمل، ويقوم ببناء تفسير، بالادعاء أن كل عنصر يعنى «كذا» ويرمز إلى «كيت». وكما تقول سونتاج، فإن التفسير هو فى الحقيقة مهمة للترجمة، ترجمة جزء أو وجه من أوجه العمل إلى مضمون خاص يُفترض أن العمل يعبر عنه. ومع ذلك فإن تقرير سونتاج ضد التفسير مثير للتشوش. فمعظم الممارسين المهمين للتفسير الدقيق فى بداية الستينيات، مثل «النقاد الجدد»، كانوا هم أنفسهم يرفضون فكرة أن التفسير يتألف من الترجمة المنهجية أو التعبير بالمجاز للعمل المراد تفسيره. والتفسير الذى يتأسس على «فكرة الترجمة» يرتكب بدعة «إعادة الصياغة»، باستخدام عبارة كلينث بروكس الشهيرة (بروكس ١٩٤٧). ومن وجهة نظر هؤلاء النقاد، فإن سونتاج لا تعترض حقًا على مشروع تفسير العمل الفنى، لكنها تعترض على المفهوم الخاطئ حول ما يصبو إليه النقد التطبيقى. وعند هؤلاء النقاد،

فإن «مشروع التفسير» مشروع يجب الاحتفاظ به والدفاع عنه، وهو مشروع مهم. أما ما يجب رفضه فهو التشوش حول أهداف ومنهجية المشروع.

ومنذ خمسين عامًا بعد نشر بحث سونتاج، لايزال الجدل المشوش يعاود الظهور، وهو يعاود الظهور بشكل خاص فى دراسة السينما. فمن ناحية، يصر متفرجو السينما - المحترفون وغيرهم - على الإبقاء على إنتاج وافر للتفسيرات لتنويعة كبيرة من الأفلام. ومن ناحية أخرى، فإن شك سونتاج الواسع حول «مشروع التفسير» قد يكون هو النظرة السائدة داخل هذا الفرع من الدراسة. (كينج ١٩٩٨). ويعتبر التفسير بشكل عام الذى يملك الأهمية الهامشية الأفضل داخل الدراسات السينمائية - ومع ذلك - وكما سوف نرى- فإن المحاولات العديدة لصياغة أسس لمثل هذا الشك تتأسس فى العادة على المفاهيم المنحازة لما يدخل أو يفترض وجوده مسبقًا فى التفسير الفعلى للأفلام. وعلى سبيل المثال، فإن التعميمات والامتدادات حول «فكرة الترجمة» لاتزال قائمة. ومن وجهة أخرى، وعند تبنى مفهوم أبسط، فإن من الصعب رؤية كيف يمكن تفادى التفسير، ولماذا لا يمكنه لعب دور مهم فى الفهم الإجمالى للأفلام. وبدون تحديد مجال للمسائل النقدية، فإن هناك خطرًا من أن الجدال المستمر سوف يبقى غير حاسم، حيث يطرح كل جانب حجة فى مواجهة الجانب الآخر.

إن سونتاج تتحدث كما لو كان هناك مشروع واحد محدد يمكن أن نطلق عليه بثقة «مشروع التفسير»، لكن من غير المحتمل أن الخليط المشوش من الأعمال التفسيرية يشترك فى مخطط واحد مشترك ومتسق، حتى لو كان قد تم تعريفه بشكل فضفاض. لذلك، فإن الأسئلة حول طبيعة وأهداف التفسير قد يكون من الأفضل إقامة علاقة بينها وبين مشروع تفسيرى محدد (جوت ١٩٩٣). وبالمثل، فإن هناك افتراضًا شائعًا حول أن التفسير يزعم دائمًا تحديد «معنى» أو مجموعة من «المعانى» لعمل من أعمال الفن. ومع ذلك، وأولاً، فإن العمل التفسيرى لفيلم يركز غالبًا على الفهم، على سبيل المثال: أن عناصر الأسلوب، والطابع، ووجهة النظر، والتحليل التفصيلى لهذه المسائل، لا تحتاج إلى الظهور فى شىء يمكن أن يشير إليه المرء بشكل طبيعى على أنه «المعنى» (باى ٢٠٠٧). وثانيًا، فإن كلمة «المعنى» تستخدم فى الإنجليزية لتغطى مجالاً من الظواهر المتنوعة، بما قد لا يساعد أن

نصر على ربط التفسير بشكل وثيق باسترجاع أو بناء نوع ما من «المعنى». وعلى سبيل المثال، فإننا نتحدث عن المعنى اللغوى لكلمة أو جملة، المعنى الذى قصده المتكلم عندما نطق بها، المعنى الظاهرى للبقع الحمراء على الجلد، أو معنى مرحلة مهمة من الحياة مثل قطع رباط الصداقة. إن بعض أو كل هذه المفاهيم قد لا تكون لها بعض الآثار على مشروعات تفسيرية محددة، بما يمكننا تصنيفها جميعًا تحت هذا المعنى أو الآخر من «المعنى». وفى الحقيقة أن إغراء الربط بين التفسير، وتأويل المعنى، قد يكون قد عزز المفهوم الخاطئ للتفسير، باعتباره نوعًا من فك شفرة نص ما إلى تركيب جاهز للمفاهيم والتيمات. وإذا كان المرء يرغب فى الإصرار على إن (س) فى سياق (ص) تعنى «كذا وكذا»، فإن الفرضية لا تقول لنا إلا القليل جدًا حول طبيعة التفسير، فى غياب شرح لفكرة «المعنى» التى ينوى المرء أن يكشف عنها.

ويعبر ديفيد بوردويل أيضًا فى كتابه «صنع المعنى» عن موقف شكاك واضح تجاه التفسير، لكنه يقوم على الأقل بمحاولة لرسم بعض الفروق المطلوبة بين الطرق المفترضة المختلفة لفهم الأفلام. إنه يفرق بين ما يسميه المسائل الشرطية لكل من «الفهم»، و«التفسير الشارح»، و«التفسير العارض»، ومن الملاحظ أنه يقرن بين كل من هذه التصنيفات والنوع المطابق له من «المعنى». إن «الفهم» يتعلق بالمعانى «الاستنتاجية» و«التصريحية»، حيث إن تلك حقائق صريحة واضحة حول القصة أو التيمة، وهى تقدم بشكل مباشر كما هى داخل الفيلم. ويعتبر بوردويل أن المعانى الاستنتاجية والتصريحية - معًا - هى المُناظر (أو الشبيه) للمعنى الحرفى فى اللغة. أما «التفسير الشارح» فله «معانٍ متضمنة»، أما التفسير «العارض» فيهدف إلى الكشف عن «المعنى المخبأ».

وبشكل فضفاض تمامًا، فإن التفسير العارض يحاول شرح الظاهرة السينمائية باعتبارها تتجلى (كعَرَض) فى متفرجى الفيلم أو فى الفيلم ذاته، بطريقة حيث القوى الاجتماعية الثقافية، أو القوى النفسية غير الواعية للفرد، تتماس بشكل وثيق مع بناء الفيلم، أو مع الطرق المعتادة للفرجة على الفيلم والاستجابة له. إن هذا النوع من التفسير مقصود به أن يغطى نقاطًا واسعة من الإستراتيجيات التفسيرية، التى كانت منفصلة على نحو خاص فى فترة «النظرية الكبرى»، خلال السبعينيات والثمانينيات. وعلى سبيل المثال،

ففى بحث لورا ميلفى المؤثر والمقروء على نطاق واسع، «اللذة البصرية والسينما الروائية» (١٩٩٠)، تقول ميلفى بأن هناك سمات أساسية معينة للسرد، وطرق تجسيدها فى السينما الهوليوودية، هى تجليات خفية للافتتان الذكورى المرضى وغير الواعى، وللقلق الناشئ عن تأمل الجسد الأنثوى المشحون بالشهوانية. ومع ذلك فسوف أقوم فى هذا الفصل بالتركيز على المسائل المتعلقة بالتفسير الشارح، لأبدأ مع مفهوم بوردويل عن المشروع، ونوع من المعنى المتضمن الذى يعتقد أنه يزعم تحديده.

وطبقًا لبوردويل، فإن المعانى المتضمنة تفى بشرطين.

المعنى المتضمن هو المعنى الذى لا يتم التعبير عنه أو بتجسيده بشكل ظاهر فى الفيلم. إنه مضمون يتضمنه الفيلم ويوحى به، أو يتم توصيله بشكل غير مباشر.

إنه مضمون عام، أو مجرد، غير موجود فى المعنى الاستنتاجى، برغم أن المعنى المتضمن يتم إعطاؤه عادة – فى جانب منه – عن طريق عرض مواد سردية.

وهكذا فإن بوردويل يقترح أن افتراض أن «الجنون مميز عن العقل»، يمكن أن يكون جزءًا من المعنى المتضمن فى فيلم هيتشكوك «سايكو» (بوردويل ١٩٨٩، ص ٩). وبرغم أن الشرط الثانى غامض، فإنه مهم – حسب بوردويل – لأن المعانى الاستنتاجية (عناصر القصة) يمكن أن يفصح عنها فى الأفلام بشكل جيد تمامًا بطريقة غير مباشرة أيضًا، لكن مفهوم التفسير الشارح كما فى (١) و (٢) يحمل خطر أن يجعل الشرح محاولة لاسترجاع رسالة عامة أو عظة فضفاضة، غير مباشرة، لكن الفيلم يحتويها بشكل عام. وإذا لم يتم يتفادى هذا الخطر، فإن بوردويل – مثل سونتاج – يصف الشارح بطريقة لا تفى أو تحقق جوهر النقد التطبيقى الأفضل، ويكون متناقضًا مع ما يسعى النقاد التطبيقيون لإنجازه. وبشكل عام، فإن «صنع المعنى» يميل إلى الشك – أو حتى نبذ – منتجات «مؤسسات التفسير» التقليدية، غير أن بوردويل يضع إطارًا للمسائل الرئيسية حول التفسير بطريقة تجعل بعض حججه فى خطر الدحض بسهولة.

إن مناقشة بوردويل تلك تشير إلى سؤالين عامين وأساسيين حول طبيعة ونتيجة التفسير الشارح. الأول هو كيف يمكن للمرء أن يفهم ماذا «يعنى» الفيلم، وما «يتضمن»، وما «يعبر عن»، أو بالأحرى ما «يعطى» من مضمون، سواء بشكل مباشر أم غير مباشر؟

يمكنك أن تطلق على هذا السؤال «أساس المعنى أو علاقات المعنى المتضمن». لقد ناقش الفلاسفة الذين يكتبون عن السينما هذا السؤال بشكل مستفيض تمامًا، ومع ذلك عندما قاموا بذلك افترضوا مسبقًا – وبشكل جماعى، أن التفسير (الشارح) يجب تفسيره وتأويله باعتباره نوعًا من التأويل للنص السينمائى. وهذا «النموذج التأويلى» لتفسير السينما – كما سوف أفهمه – هو التقاء بين الفرضيتين (١) و (٢) معًا، ومع النظرة الواقعية أو المضادة للبنائية للمعنى أو علاقات التضمين فى السينما. وهذا النموذج يفترض أن:

هناك حقائق «موضوعية» حول ماذا تعنى وتعبر وتتضمن الأفلام أو الأجزاء من الأفلام، حيث هذه الحقائق مؤسسة حتمًا فى صنع الفيلم، وهى أبنية ذهنية يسقطها المتفرج أو الناقد على العمل.

إن هذا المفهوم يؤدى إلى السؤال الثانى. هل هذا هو النموذج الصحيح – بشكل عام – لممارسة وأهداف الشرح. من المؤكد أن الفكرة ليست حتمية. إذن، ضع فى اعتبارك الفرضية (٢). فعندما يحاول المرء فهم حدث ما فى حياة شخص، سوف تكون نتيجة المحاولة نمطًا ملائمًا لشرح، قصة كاشفة، حول الحدث، بما سبق عليه وما سوف يتلو. (من أجل نظرة عامة جيدة للصلات بين فهم حدث، وبناء سرد حوله، انظر ويليامز ٢٠٠٠). إن الأمر لا يبدو كما لو أن هناك مضمونًا فرضيًا يفترض أن الحدث يعبر عنه، أو يتضمنه، أو يشير إليه بطريقة ما. ليس هناك نظير للفرضية (٢) فى هذه الحالة. إنه حدس يبدو معقولاً بأن أنواعًا محددة من تفسير الأفلام تهدف إلى أنماط من الشرح من هذا النوع، أو نوع له علاقة به. وبأى معدل، سوف ندرس أيضًا التحديات الأساسية أمام «النموذج التأويلى» للتفسير.

دعنا نبدأ بمسألة «علاقات المعنى». إن من الطبيعى أن نعتقد أن فيلمًا، أو جزءًا أو عنصرًا من فيلم (س) يمكن أن يعنى أو يتضمن مضمونًا بالمعنى الاشتقاقى وحده. أى أن من الطبيعى أن نصر على أن (س) يعنى أو يتضمن المضمون (ص) فقط بفضل أن صناع الأفلام ذوى العلاقة قد بنوا (س) من خلال «قصد» التعبير عن أو الإيحاء بالمضمون (ص) من أجل جمهور ملائم. إن المقاصد الفعلية لصناع الأفلام المعنيين هى التى تحدد بشكل حاسم المعنى أو المضمون الذى يملكه الفيلم (س). إن ذلك شكل من «القصدية الفعلية»

حول علاقات المعنى فى صلتها بالأفلام، وهو موقف مألوف فى الجدال حول علاقات المعنى فى الأعمال الأدبية (ليفينجستون ٢٠٠٥). إن هذا الموقف يصوغ نموذج المعانى التى يتم إعطاؤها فى الأعمال الأدبية على المعانى التى يحاول المتكلمون إعطاءها أو توصيلها من خلال نطقهم للكلمات. وهناك اعتراضات شائعة متنوعة تجاه القصدية الفعلية بوصفها تفسيرًا عامًا للمعنى الفنى. أولاً، هناك الحجة المشتركة بأن الناقد ليس فى موقف معرفة ما كان يقصده الفنان بالفعل فيما يخص تفسير الأمور الحيوية، وبسبب ذلك فإن استعادة المقاصد ليست هى ما يبدو أن الناقد يسعى إليه. وثانيًا، فإن من الممكن أن يقصد المرء إلى توصيل شىء ما والتعبير عنه، لكنه يفشل تمامًا فى ذلك.

وأيًا ما كان المرء يعتقد حول هذه الاعتراضات المشتركة على النزعة القصدية الفعلية حول المعنى فى النقد الأدبى، فإن هذا المعتقد يواجه تحديًا مباشرًا وواضحًا فى حالة السينما. إن معظم الأفلام نتاج عمل جماعى، وحقيقة الجهد الجماعى المعقد تثير سؤالاً حول مقاصد «من» يفترض أن تكون المحددة لمضمون الفيلم. إن النزعة القصدية قد تختار فردًا واحدًا (المخرج على سبيل المثال) باعتباره المصدر المفترض لنوليَّات صنع المعنى فى الفيلم، لكن هذا الاختيار يبدو غير منطقى فى الحالة العامة. ليس هناك من بين نقاد «نظرية المؤلف من ذهب إلى آخر المدى لكى يزعم أن معنى أو مغزى أى فيلم يتحدد بالتفصيل من خلال نوايا ومقاصد مخرجه. وبالطبع، فإن هناك أيضًا مقاصد مشتركة، فقد يكون لدى اثنين أو أكثر من الناس النية لسرقة بنك معًا، وهم بشكل أكثر صلة بالموضوع يمكنهم الاشتراك فى تأليف كتاب أو مقال. ومع ذلك، فإن من غير المحتمل أن النزعة القصدية فى السينما يمكن أن تنسب مقاصد المضمون إلى هذا الطرف أو الآخر، بينما هو مشترك بين العديد من الذين اشتركوا فيه. وهناك ببساطة العديد من الحالات حيث يوجد فيلم متسق ومتناسق ومتماسك برغم أنه كانت للمخرج، وكتاب السيناريو، والممثلين، مفاهيم مختلفة تمامًا حول إذا ما كانوا يحاولون توصيله. (كان الممثلون يكرهون أحيانًا العمل مع فريتز لانج لأنه كان شديد الصرامة فى إخراجه، دون أن يعطيهم معلومات كافية عما كان يسعى إلى تحقيقه). وربما كانت هناك طريقة أمام صاحب النظرية القصدية الفعلية لكى يجد نسخة ذات مستويات عديدة ودوافع جيدة للنظرية، تسمح بالتعقيدات الناشئة عن اشتراك

أشخاص عديدين فى صنع الفيلم، لكن المشكلات التى تواجه هذا التفسير تمثل تحديًا كبيرًا (جوت ١٩٩٧).

إن من يؤمن بالنزعة القصدية الفعلية يصنع تشبيهًا بين «معنى» لقطة، أو مشهد، أو تتابع، وبين ما يعنيه المرء حين ينطبق بالكلمات أو الإشارات. ومع ذلك، عندما يضع المرء فى اعتباره الطبيعة الخاصة لنوع المشاركة المشتركة فى فيلم روائى، فإن عدم معقولية هذه المقارنة تصبح مذهلة بشكل قوى. إن التعبير اللفظى هو نتاج مميز لشخص «واحدًا»، ومقاصد هذا الشخص هى التى تؤسس للمضمون المحدد لما يعطيه هذا التعبير. وعلى النقيض فإن المشهد السينمائى يكون فى العادة نتاج العديد من الأشخاص فى مستويات عديدة من الإنتاج، وقد تكون لدى كل هؤلاء الأشخاص مقاصد - متعارضة فى بعض الأحيان - حول ما يفترض أن يحققه المشهد المكتمل. خذ مثالاً ما تقوله شخصية فى مشهد من فيلم، فبرغم أن الممثل هو من ينطق حرفيًا خلال أدائه، فإن مقاصد العديد من المشتركين سوف تشكل وتوجه المضمون. وعلى سبيل المثال، قد يقوم المخرج - بمقاصده ذات العلاقة - بصنع الكثير لتشكيل أداء وإلقاء الممثل لسطور حواره، حتى فى الحالات التى لم يفهم فيها الممثل الأهداف وراء تعليمات المخرج. وبالطبع فإن أداء الممثل يتحدد ويُبنى منذ البداية بالكلمات والتعليمات التى أعطاها كتاب السيناريو. إن هذا التداخل المعقد للمقاصد الفنية فى علاقتها بالسلوك على الشاشة للشخصية هو النقطة الحاسمة التى لا تعطى أى تشابه فى العلاقات مع ما يعطيه المتكلم الفرد عند نطقه الكلمات. ويصبح الأمر أكثر تعقيدًا بكثير عندما نضع فى اعتبارنا كل الإسهامات المتنوعة التى لعب كل منها دورًا فى إكمال المشهد. وفى الحقيقة أن الفلاسفة لم يعطوا اهتمامًا كبيرًا بالمسألة الخاصة بالطرق التى يجسد بها الأداء السينمائى (التمثيلى) المغزى الدرامى المفصل وذا الظلال العديدة (ليفينجستون ١٩٩٦، كليفان ٢٠٠٥). وبالتالى فإنهم لم يقولوا فى العادة إلا القليل حول الطرق المحددة، حيث يقوم ترتيب أوضاع الممثلين، والتصوير، والمونتاج، والعمليات الأخرى لما بعد التصوير، فى مساهمة كل منها فى المغزى الذى يتم عرضه على الشاشة فى النهاية للمتفرج. إن معاملة لقطة أو مشهد باعتباره مُناظرًا (مشابهًا) لنطق المتكلم، يميل إلى إحباط تحليل الأبعاد المميزة والمتداخلة الداخلة فى بناء المغزى السينمائى.

لقد فضل عدد من الفلاسفة الذين يكتبون عن السينما نسخة أخرى من «النزعة القصدية المفترضة» (كورى ١٩٩٥، ليفينسون ١٩٩٦). وإليك إحدى الطرق لوصف هذه الرؤية. عند مشاهدة فيلم روائى، يعلم المتفرج أنه يرى بناء سمعيًا بصريًا هو نتاج ذكاء (جماعى) وشخصية جماعية، وحساسية جماعية. وبعلمه ذلك، فإنه يكون مستعدًا لتخيل صفات هذا الذكاء، والشخصية، والحساسية، والتى تجلت فى صنع تفاصيل الفيلم. إن المتفرج يتخيل نوعًا من «صانع الفيلم المتضمن»، أو نسخة متضمنة لصانع (أو صانعى) الفيلم الذين تم التعبير عنهم فى التجسيد السينمائى التفصيلى. وطبقًا لأصحاب النظرية القصدية الفرضية، فإن اللقطة أو المشهد من فيلم تعبر عن المضمون (س) فى حالة إذا ما كان الفيلم ككل يجعل من المعقول والمنطقى أن نتصور أن صانع الفيلم المفترض (أو صانعى الفيلم المفترضين) كانوا يقصدون أن تعطى هذه اللقطة أو هذا المشهد المضمون (س) لمتفرج واعٍ ومنتبه ويقظ ومستجيب. وما يؤسس لمعنى لجزء من الفيلم - من خلال هذا التناول - ليس الحقائق حول المقاصد التى كانت لدى الفنانين أو مجموعة الفنانين بالفعل، فهى حقائق مفترضة حول ما تهدف إليه العلاقات الداخلية للفيلم، فيما يتعلق بالمقاصد المتعلقة بالمضمون، والتى يُتخيل أنها جزء من تفاعل المتفرج مع الفيلم. وكما تشير هذه الصيغة، فإن النزعة القصدية الفردية هى رؤية معقدة مركبة، تعتمد فى تطبيقها على كيفية توضيح العلاقات المحددة التى تتوجه إليها.

وعلى سبيل المثال، هل صاحب النزعة القصدية الفرضية فى السينما يقصد أن يتوجه إلى المقاصد المتخيلة لصانع فيلم مفترض (هنا بالمفرد)، وإذا كان الأمر كذلك، فهل هو «مخرج» مفترض تشير إليه هذه النظرية؟ أو ربما كان من الأفضل التوجه إلى صناع فيلم مفترضين (هنا بالجمع)، مع تخيل أنهم اشتركوا بشكل فاعل فى صنع الفيلم. ومع ذلك، فمن المرجح أن هذه المناورة سوف تواجه اعتراضات فى حالات يكون فيها هناك دليل واضح على العكس. وبالإضافة إلى ذلك فإن الكثير يتضح عند اقتراح مفهوم حول ما «يبرر» متفرجًا «يتخيل» أن جزءًا أو عنصرًا من الفيلم كان مقصودًا به تأويله على النحو الفلانى. وعلى سبيل المثال، إذا كان المرء يعلم - كحقيقة تاريخية - أن فنانًا سينمائيًا ما كانت لديه المقاصد التى وردت إلى ذهن الناقد، فهل ذلك يعوق الناقد يجد ما يبرر له

أن يتخيل على نحو مختلف؟ أو مرة أخرى، ماذا يفترض أن يشكل متفرجًا واعيًا يقظًا مستجيبًا؟ وفى الإجابة عن هذه الأسئلة، يكمن خطر الدوران حول الذات.

قد يكون الأمر أن المقاصد حول المعنى، التى تبرر للمرء أن يتخيلها، تقوم على أساس المعنى الذى يفترضه المرء مجسدًا فى العمل، حيث «المعنى المجسد» حقيقة واقعية، مستقلة عن أية مقاصد فرضية أو حقيقية لأى شخص. ذلك هو موقف «ضد القصدية حول علاقات المعنى». إن العديد من الكتَّاب حول الإثبات البنيوى أو السيميوطيقى يبدو أنهم يفترضون علاقات للمعنى فى «النظام الدلالى» (السيميوطيقى) تتأسس على أدوار شبه تقليدية (مبينة على المواضعات) فى الممارسات الاجتماعية للمغزى، ولا يعتمدون على مقاصد فردية تخص التواصل. لو كانت تلك رؤيتهم، فإنهم يكونون ضد القصدية بالمعنى الذى وصفناه سابقًا. وفى كل الحالات فإن أصحاب النزعة القصدية الفرضية، وأصحاب النزعة ضد القصدية، يختلفون حول إذا ما كانت المقاصد المتخيلة لصنع فيلم مفترض يمكن أن تقوم بدور مصدر المعنى فى العمل.

إن بوردويل يتمسك بأن علاقات المعنى (المتضمنة) فى السينما لا تتجسد موضوعيًا فى العمل، ولا تُكتشف فيه بواسطة المفسرين. إنه بالأحرى شىء يقوم المفسرون «ببنائه» بتحديدهم المضامين التى يفضلونها على أساس مجموعة كبيرة متنوعة من العلامات السمعية البصرية التى يقدمه الفيلم. وبكلمات أخرى، فإن بوردويل يبدو أنه يرفض الفرضية (٣) للنموذج التأويلى للتفسير. وبشكل أدق، بالنسبة إليه، فإن التفسير الشارح يتم إسقاطه على الفيلم من خلال وضع خريطة لمجموعة من العلامات الواضحة التى يعطيها، وهى الخريطة التى توضع على العناصر التى يطلق عليها «الحقل أو المجال الدلالى» – وهو بشكل عام الإطار الذهنى الذى اختاره الناقد باعتباره مناسبًا لممارسة واضحة للتحليل السينمائى. إن هذا لا يعنى أن بوردويل يعارض الآخرين عندما يقول: إن اختيار المفسر للعلامات، والحقل الدلالى، ووضع خريطة تفسيرية لها، هو اختيار غير مقيد، فهو يقول بأن القيود التى تؤثر منطقيًا على التفسير المتوقع هى الممارسات والمواضعات التفسيرية التى يقرها ويعززها المجتمع النقدى الذى ينتمى إليه المفسر. ومرة أخرى فإن تفسير بوردويل لمنهجية الناقد يرفض النموذج التأويلى للتفسير الشارح، لكن من المدهش أنه

يقبل – مع سونتاج – نسخة قوية من مفهوم «الترجمة» الخاص بالتفسير. ومن الصعب في هذا التناول تفادى النسبية المضادة للحدس فيما يخص التفسير المقبول.

إن طبيعة المشكلة فى فكرة الترجمة تبدو أكثر وضوحًا إذا وضعنا فى اعتبارنا بديلاً للنموذج التأويلى للتفسير. ما نوع الشرح الذى يهدف إليه أساسًا التفسير الشارح؟ فى ضوء المجال الواسع للتفسيرات الشارحة فى السوق، فإن من المناقض للعقل أن نفترض أن هناك إجابة واحدة قوية لهذا السؤال. ومع ذلك، وإذا قصرنا السؤال على فهم السينما الروائية السردية، فإنه يمكن أن نضيق المجال بدرجة ما. إن فيكتور بيركينز، فى كتابه «السينما كسينما» (١٩٧٢)، يؤكد أن «فهمنا وحكمنا على فيلم سوف يعتمد إلى حد كبير على محاولة فهم طبيعة علاقاته الإبداعية وتقييم جودتها» (ص ١١٨). ومن بين العلاقات التى يشير إليها بيركينز هنا هى العلاقات السردية الدرامية بين الشخصيات. وفى المحاولة لفهم قصة الفيلم، فإننا نتوقع فى العادة فهمًا كليًا ما للأفعال وردود الأفعال الرئيسية للشخصيات الروائية. ومن خلال أطر النمط الفيلمى، وطريقة العرض السردية، والتجسيد السمعى البصرى، فإن المتفرجين يريدون أن يعرفوا لماذا قامت الشخصيات بالتصرف والتفكير والشعور بالطريقة التى بدوا عليها فى الفيلم. وبالمثل فإن المتفرجين يريدون فهم عواقب تصرفات وأفكار ومشاعر الشخصيات.

وبكلمات أخرى، يسعى المتفرجون إلى وصف العلاقات وتقييمها، والتى يكشف عنها الفيلم خلال تطور أحداثه. لذلك فإن «إحدى» نتائج التفسير يمكن أن تكون تجسيدًا نكيًا لهذه الأنماط المفترضة لشرح السرد وتقييمه (ويلسون ١٩٩٧، كارول ٢٠٠٢). وعلاوة على ذلك، فإنه ليس هناك سبب لافتراض أن هذا المنطق سوف يحمل معه «كبسولة» لتيمة الفيلم، أى قاعدة أو درسًا تتضمنها القصة تلميحًا. وفى الحقيقة أن أنماط الشرح السببية والغائية تتضمن شيئًا أقرب إلى التجسيد الصريح لتفاصيل الحبكة، والعلاقات المتضمنة بينها. إن الشرح سوف يصبح إعادة بناء قوية وخاصة ومحددة للتاريخ الروائى المتضمن والذى تقدمه القصة. وعلى هذا الخط من التفكير، فإن معارضة النموذج التأويلى سوف تسفر عن رفض للفرضية (٢)، وتعارض واضح مع الرفض البنيوى للفرضية (٣).

ولكى نجعل الفرضية أكثر تجسيدًا، فمن المفيد أن نعمل من خلال مثال فعلى، على الأقل بشكل مختصر. بالقرب من نهاية فيلم «ظل من الشك» (ألفريد هيتشكوك، ١٩٤٦)، تكتشف الشابة شارلى (تيريزا رايت) أن خالها - الذى يحمل أيضًا اسم شارلى (جوزيف كوتون) - قد قام فى الماضى بالزواج من عدد من الأرامل الثريات وقتلهن من أجل مالهن. وبرغم أن الشابة شارلى كانت مفتونة دائمًا بالعلاقة الحميمة التى تربطها بخالها، فإنها تكتشف فى النهاية أنه رجل موغل فى الشر. إنها تخطط لأن تجعله يعلم أنها تستطيع إثبات ارتكابه لجرائم القتل، لأنها تمتلك خاتمًا كان قد أعطاه لها، وهو الخاتم الذى تدرك الآن أنه كان ملك إحدى ضحاياه. ولكى تفصح عن تحذيرها له، فإنها ترتدى الخاتم، وتعرضه بشكل واضح عندما تدخل إلى اجتماع لأقاربها وأصدقائها فى منزلها. إن خالها شارلى يرى الخاتم ويفهم الرسالة التى ترسلها إليه ابنة شقيقته، ليعلن على الفور أنه قد قرر مغادرة المدينة فى اليوم التالى. تشعر أم الفتاة شارلى بعدم الرضا تمامًا من هذا القرار، وتتحدث بعاطفة جارفة عن حبها لشقيقها، وعن القيمة التى تنظر بها لعائلتها. وأمام حزن أمها، فإن الفتاة شارلى تغطى الخاتم، ولا تدفع المواجهة إلى مدى أكبر، وفيما يبدو أنها تأثرت برحيل خالها الوشيك عن المدينة، وشعرت بالرعب من تعاسة أمها، لذلك يبدو أن أفعالها فى هذا المشهد عرضت بشكل مقنع ومنظم.

لكن هناك بعض التعقيدات. فالشلة المجتمعة تضم أرملة حسناء، تدعى مسز بوتر، ومن الواضح للجميع - للناس فى الحفل، بمن فى ذلك الفتاة شارلى، وللمتفرج - أنه إذا نفذ الخال نيَّاته التى أعلن عنها، فإنه سوف يقصد إلى سانتاروزا حيث توجد أرملة أخرى متيمة به. لذلك فإن لدى الفتاة شارلى سببًا قويًا لتعلم أنها إذا صمتت بشأن الخال شارلى، فإنها سوف تضع مسز بوتر فى خطر قاتل. إذن لماذا تكتم الشابة شارلى تلك المعلومات اللعينة التى تعرفها؟ هل هى تفترض أن حزن أمها يفوق العواقب الوخيمة التى قد تواجهها الأرملة المفتونة؟ من المؤكد أن ذلك سوف يكون افتراضًا مثيرًا للتساؤل! فى جزء سابق من الفيلم، كانت هناك إشارات قوية على أن الفتاة شارلى وخالها يتشاركان فى صلة ما قوية وغامضة، وهى الصلة التى لم يتم شرحها أبدًا بشكل واضح، برغم أننا نعلم منذ البداية أن الفتاة شارلى تشعر بالقلق ، إنها تسأم الحياة البرجوازية التقليدية فى المدينة الصغيرة.

ومن الطبيعى أنها سوف تحتقر العدمية الكاملة لقيم الطبقة الوسطى والتى يقرها خالها، لكن هل من الممكن – حتى عندما يمضى الفيلم نحو نهايته – أن تظل الفتاة شريكة فى بعض أوجه الخال المشوهة والمدمرة؟

إن الإجابة عن هذه الأسئلة سوف تعطى تفسيرًا لتصرف الفتاة شارلى فى المشهد المذكور، وتفسيرًا للعناصر المهمة الأخرى لتصرفاتها طوال القصة. مثل هذا التفسير سوف يأخذ شرح متخيل لتصرفاتها فى القصة، شرح ربما كان مقترنًا ببعض التقييم للدوافع التى حثتها على اتخاذ قراراتها المهمة. ويمكن للمرء أن يكون على حق عندما يقول أن هذا التفسير يعطى «معنى» أو «مغزى» لتصرفات شارلى، لكن هذا هو نوع المعنى الذى نسعى إليه كلما حاولنا «فهم» فعل أو حدث فى حياة شخص ما، بوضعه فى إطار معقول من التفسير والتقييم. يمكنك أن تطلق على ذلك «المعنى السردى». والإطار الذى نسعى إليه هو سرد يلقى الضوء على الفعل أو الحدث المطلوب فهمه. وبالتالى، فإن المعنى السردى لتصرف شارلى هنا ليس شيئًا مضافًا أو مجردًا أو عامًا، بل إنه تفسير للمشاهد الختامية من فيلم «ظل من الشك». إنه نتاج محاولة المفسر أن يعطى تحديدًا أكثر دقة لما يعتبر أن القصة توحى به عندما تخفى شارلى الخاتم الدال على الجريمة. ونسخة المفسر للقصة قد توحى للبعض بفرضية أخلاقية شاملة ومجردة. مثلاً: «إن كلاً منا قد أفسده إغراء التقليل من قيمة حياة من يراهم المرء طفيليين وبلا فائدة». ومع ذلك، فإن هذا التفسير العام هو إضافة مشكوك فيها لتفسير معنى السرد عندما يتم تأويله بشكل مباشر وصارم. وهذا التفسير العام ليس جزءًا مكونًا من التفسير ذاته. إن هذه التأملات توضح السبب فى عدم معقولية – كما يحاول بوردويل أن يفعل – الفصل بين تفسير (أو فهم أو استيعاب) الأمور السردية المكونة لعالم القصة، عن التفسير الشارح الذى يهدف إلى ما يطلق عليه «المعنى المتضمن». وفى محاولة لفهم الصمت المفاجئ لشارلى الشابة عند نهاية «ظل من الشك»، فإن المرء يحاول أن يفهم مغزى تصرفها، إنه معنى متضمن فى سياق هذا السرد الروائى بالذات. لكن ذلك يكاد ألا يكون نوع «المعنى المتضمن» الذى كان بوردويل يفكر فيه عند تصنيفه للتفسير، ومع ذلك فإنه نوع مهم من المعنى، وعادة ما يكون موضوعًا للالتباس عندما يجد المتفرج نفسه حائرًا أمام «معنى» المشهد.

إن المعنى السردى - كما قمت بتوضيح المفهوم - يفشل فى الوفاء بمدركات النسخ القوية من النزعة القصدية الفعلية. أى أن فيلمًا روائيًا أو جزءًا منه قد يكون له معنى سردى لم يقصد للإيحاء به لا المخرج، ولا كاتب السيناريو، ولا الممثلون. دعنا نتخيل (كما أعتقد) أن من الممكن أن نقول بشكل مقنع وتفصيلى أن الشابة شارلى - عندما فشلت فى الإفصاح عن أن خالها هو قاتل الأرامل الجميلات - ماتزال موصومة على نحو ما باشتراكها السابق فى بعض أوجه منظوره الأخلاقى، لذلك فإننا يمكن أن نوضح - لكى نثبت حجتنا - أن تصرفاتها فى المشهد الأخير تصبح منطقية تمامًا عندما يتم شرحها بتلك الطريقة. ومع ذلك، دعنا نتخيل أيضًا أنه قد تم اكتشاف أن هيتشكوك، وكتاب السيناريو، والممثلين الرئيسيين، لم يقصدوا إلى أن تُفهم نهاية الفيلم بتلك الطريقة. إننا قد نفترض أنهم قصدوا إلى أن المتفرج يجب أن يلاحظ المفارقة فى حقيقة أنه إذا كان الخال شارلى سوف يهرب من سانتاروزا، فإنه سوف يترك وراءه ضحية محتملة. ومع ذلك فإننا سوف نتخيل أنهم لم يقصدوا إلى التركيز على مسألة إذا ما كانت الشابة شارلى تعى هذه العاقبة المحتملة، وإذا كانت تعى بها ما هى الاعتبارات التى ثارت بداخلها. وبالطبع فإن هذا الاكتشاف المفترض حول فهم صانع الفيلم للمشهد يوضح أن التفسير المفترض لم يقتنص المعنى السردى الذى «قصد» صانع الفيلم لتوصيله، لكنه «لا» يوضح أن المفسر كان على خطأ عندما أصر على أن المشهد يوضح بشكل طبيعى - فى المكان والموقف - المعنى السردى الذى افترضه.

إن هذه الملاحظة تلقى الضوء على الحاجة إلى الحرص حول طبيعة المشروع التفسيرى الذى يهدف تفسير ما إلى تحقيقه. إنه مشروع فهم المغزى السردى - على سبيل المثال، ربما ما كان المخرج قد قصد إلى التعبير عنه هو مغزى متماسك متكامل، برغم أن ذلك من الصعب تنفيذه دائمًا بنجاح. ومع ذلك، فإن المعنى السردى المتجسد فى مشهد أو جزء من الفيلم لا يحتاج إلى أن يتطابق مع المعنى السردى الذى قصده صانع الفيلم. وسوف ينتج تشوش عن محاولة التطابق بينهما. وعلاوة على ذلك، فإنه سوف يكون من المضلل أن نتحدث عن المعنى السردى لفيلم أو جزء منه (المعنى السردى باعتباره المعنى الوحيد)، حيث إنه سوف تكون هناك دائمًا طرق متعارضة لبناء شروح تؤسس المعنى السردى، تترابط معًا فى منطق معقول.

ومثال المعنى السردى فى السينما هو بالضرورة محدود، فإن هناك عددًا كبيرًا من الأفلام، مثل «تكبير» (١٩٦١) لمايكل أنجلو أنطونيونى، و«لغز كاسبر هاوزر» (١٩٧٨) لفيرنر هيرتزوج، و«مولهولاند درايف» (١٩٩٩) لديفيد لينش، حيث من غير المتوقع فيها أن يصل المتفرج إلى فهم تفصيلى للفعل السردى، بالمعنى النفسى التقليدى. وهذا بالطبع لا يعنى أن الأفلام أهداف ملائمة للتفسير العارض. بل إنه يعنى أن بعض الأسئلة التفسيرية التى يطرحها المرء قد تضطر لأن تنتقل من أرض إلى أرض أخرى. قد يسأل النقاد عن «معنى» التمثيل الأسلوبى، والميزانسين الأسلوبى، ويستغربون «مغزى» قفزات وفراغات فى العرض السينمائى للأحداث، والفهم الملائم لكل من «المعنى» و«المغزى» فى هذه السياقات سوف تحتاج إلى توضيح خاص بكل سياق. ومع ذلك، فإنه ليس هناك للاعتقاد فى هذه الحالات بأن نتائج البحوث التفسيرية سوف تأخذ شكل المعتقد الأخلاقى أو النظرى العام الذى يتركه الفيلم. والوصف الواضح لهذه الأنماط المنهجية للسرد والتعليق يجب أن يفى بالغرض.

وحتى فى حالة المعنى السردى، حيث التفسير موجه لشرح أحداث السرد، فإن الشرح موجه ومقيد بمجموعة من السمات التى تحدد الطريقة التى تم بها تصوير الحدث. ومن ثم، فإن المسائل التفسيرية حول الأسلوب، والطابع، ووجهة النظر، وما إلى ذلك، سوف تتضح بالتأكيد فى شرح وافٍ للتطور السردى (باى وجيبس ٢٠٠٥). وفى الحالات حيث المعنى السردى يكون فى البؤرة الملائمة للتركيز، فإن مسائل الشرح حول أشكال واستراتيجيات «السرد» السينمائى سوف تتخذ أهمية أكبر. وهناك أسئلة محددة عديدة حول تفسير الأبعاد المختلفة للسرد (الأسلوبية، المعرفية، البلاغية) فى الأفلام الروائية قد نوقشت على نطاق واسع، لكن ليس هناك مجال فى هذا الفصل لمتابعة هذه الموضوعات. وإن المرء يأمل فى أنه سوف يكون هناك فى البحوث المستقبلية تعاون وثيق أكثر بين التحليل النظرى والمنتجات المعقدة والمحملة بالظلال للنقد التطبيقى.

* * *

انظر أيضًا «من مؤلف الفيلم» (الفصل ٢)، «التعليق» (الفصل ١٨)، «ديفيد بوردويل» (الفصل ٢٩).

المراجع

Bordwell, D. (1989) *Making Meaning: Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema*, Cambridge, MA: Harvard University Press.

Brooks, C. (1947) "The Heresy of Paraphrase," in *The Well-Wrought Urn and Other Essays*, New York: Harcourt Brace and Jovanovich.

Carroll, N. (1998) *Interpreting the Moving Image*, Cambridge: Cambridge University Press.

Currie, G. (1995) *Image and Mind: Film, Philosophy, and Cognitive Science*, Cambridge: Cambridge University Press.

Gaut, B. (1993) "Interpreting the Arts: The Patchwork Theory," *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 51: 597–609.

—— (1997) "Film Authorship and Collaboration," in D. Allen and M. Smith (eds.) *Film Theory and Philosophy*, Oxford: Oxford University Press.

King, N. (1998) "Hermeneutics, Reception Aesthetics, and Film Interpretation," in J. Hill and P. C. Gibson (eds.) *The Oxford Guide to Film Studies*, Oxford: Oxford University Press.

Klevan, A. (2005) *Film Performance: From Achievement to Appreciation*, London: Wallflower Press.

Levinson, J. (1996) "Intention and Interpretation in Literature," in *The Pleasures of Aesthetics: Philosophical Essays*, Ithaca, NY: Cornell University Press.

GEORGE WILSON

Livingston, P. (1996) "Characterization and Fictional Truth in the Cinema," in D. Bordwell and N. Carroll (eds.) *Post-Theory: Reconstructing Film Studies*, Madison: University of Wisconsin Press.

—— (2005) *Art and Intention: A Philosophical Study*, Oxford: Oxford University Press.

Mulvey, L. (1990) "Visual Pleasure and Narrative Cinema," in *Visual and Other Pleasures*, Bloomington: Indiana University Press.

Perkins, V. (1972) *Film as Film*, New York, Penguin.

Pye, D. (2007) "Movies and Tone," in D. Pye and J. Gibbs (eds.) *Close-up 02*, London: Wallflower Press.

Pye, D., and Gibbs, J. (eds.) (2005) *Style and Meaning: Studies in the Detailed Analysis of Film*, Manchester, UK: Manchester University Press.

Sontag, S. (1966 [1964]) "Against Interpretation," in *Against Interpretation and Other Essays*, New York: Farrar, Straus, and Giroux, 3–14. Originally published in *Evergreen Review*, 34 (December 1964): 76–80, 93.

Williams, B. (2002) "Making Sense," in *Truth and Truthfulness*, Princeton, NJ: Princeton University Press,
Wilson, G. (1997) "On Film Narrative and Narrative Meaning," in R. Allen and M. Smith (eds.) *Film Theory and Philosophy* Oxford: Oxford University Press.

(١٦)

الوسيط الفنى

كيفين دابليو سوينى

كانت السينما - والأفلام - هى الشكل الفنى العظيم الجيد للقرن العشرين. وفى نضالها لتأسيس مركز فنى معتمد، ورثت السينما الجدال الذى اندلع فى القرن التاسع عشر حول إذا ما كانت الفوتوغرافيا وسيطًا فنيًا. لقد أصبح السؤال الآن هو: هل يمكن للسينما - التى تتضمن عملية تسجيل آلية لأى شىء أمام عدسة الكاميرا - أن تعتبر وسيطا للتعبير الفنى؟ وهل هناك وسيط مميز يسمح للفنان أن يخلق عملاً سينمائيًا فنيًا؟ ولأن السينما كانت شكلاً سرديًا ناميًا، يقتبس فى العادة من الأعمال المسرحية المهمة، فقد حثت السينما المنظرين على توضيح الفرق بين المسرح والسينما. كيف كان الوسيط السينمائى مختلفًا بالضبط عن المسرح؟ لم يكن هذا الاهتمام بالطبيعة المميزة للوسيط السينمائى مشروعًا نظريًا جديدًا، فقد كان المنظرون فى عالم نظريات الفن مشغولين دائمًا فى مناظرات مشابهة حول الوسائط الفنية طوال قرون.

كان جوتهولد-ليسينج أحد أشهر منظرى الوسائط الفنية السابقين، واقترح فى كتابه «لاكون» (١٧٦٦، والمرجع منشور فى عام ١٩٦٨)، التمييز بين الشعر والتصوير التشكيلى من خلال نظم الإشارة المختلفة بينهما، وقال: «لأن الإشارات أو وسائل المحاكاة فى التصوير التشكيلى يمكن أن تجتمع فقط فى المكان، ويجب أن تتخلى تمامًا عن أى تمثيل أو تجسيد للزمان، فإن الأفعال المتعاقبة لا يمكن أن تتحقق فى مجال التصوير التشكيلى» (ص ٩٠). وقال بأن التصوير التشكيلى يجب أن يحاول فقط عرض الأجساد أو الأشياء

فى المكان، وألا يحاول أن يعرض سلسلة من الأحداث التى تتكشف عبر الزمن. أما الشعر، فلأنه يقدم علامات المحاكاة الخاصة به بشكل متعاقب فى الزمن، فيجب عليه أن يركز على الأفعال أو الأحداث، وليس على مظهر الأجساد فى المكان.

وما كان مهمًّا حول نظرية ليسينج بالنسبة للمنظرين الذين أتوا بعده هو: أن ليسينج يربط بين وصف الوسيط الفنى، وإعطاء وصفة إرشادية لما يجب على الفنانين أن يستخدموا هذا الوسيط بها. ولأن لكل وسيط مادته المميزة وطبيعته الشكلية الخاصة به، فإن له إمكاناته الخاصة، ويجب على الفنانين أن يصنعوا الأعمال التى تقر بالقيود الشكلية، والمتطلبات المميزة للوسيط، أى أن عليهم ألا يستخدموا إستراتيجيات أسلوبية أكثر ملاءمة لوسيط آخر. إن هذا الاهتمام بتحديد طبيعة وظيفية خاصة للوسيط الفنى، وإعطاء وصفة إرشادية لمشروعات محددة ملائمة لهذا الوسيط، هو ما أطلق عليه نويل كارول «فرضية الخصوصية» (كارول ١٩٨٨، ص ٨١).

وهذا الاهتمام بتحديد طبيعة الوسيط الفنى، وإعطاء وصفة إرشادية لمجال السمات الجمالية الملائمة لهذا الوسيط، كانا هما الاهتمامين الشكليين المهمين فى نظرية الفن «الحداثية»، والتى بدأت فى أواسط القرن التاسع عشر، واستمرت حتى أواسط القرن العشرين، ولقد تساءل المنظرون الحداثيون عن الجماليات الإيهامية للمحاكاة التى كانت الاتجاه الرئيسى للفنون منذ عصر النهضة. وفى تقرير كلاسيكى لهذا الموقف، قال كليمنت جرينبيرج فى بحثه بعنوان «التصوير التشكيلى الحداثى»، بأن من السمات الأساسية للمشروع الحداثى هو: أن كل ممارسة ثقافية محددة - مثل شكل فنى مفرد - يجب أن تنخرط فى بحث ناقد للذات بحثًا عن طبيعتها المميزة. ويجب على كل شكل فنى أن يحاول اكتشاف «ما هو متفرد ولا يمكن اختزاله (جوهرى)» فى طبيعته. كما أنه يؤكد:

> «وسرعان ما يظهر ما هو متفرد وخاص فى مجال مقدرة كل فن، وما هو متوافق مع تفرد طبيعة الوسيط الفنى. إن مهمة النقد الذاتى أصبح هدفها التخلص من آثار أى فن آخر، وكل ما هو مستعار من وسيط فن آخر. وبذلك يصبح كل فن «نقيًا، خالصًا»، وفى نقائه الضمان لجودته واستقلاله» (١٩٩٥، ص ١٢٠).

وطبقًا لجرينبيرج، فإن جوهر (أو ماهية) الفن التشكيلى - الوسيط الذى لا يمكن اختزاله للفن التشكيلى- هو السطح المستوى المغطى بالطلاء. وهو يقول أن التصوير التشكيلى الواقعى أو الإيهامى «قد أخفى الوسيط أنه يستخدم الفن لكى يخفى الفن» (السابق، ص ١٢٠). والتصوير التشكيلى الحداثى الذى يقوم بهذا الجهد فى النقد الذاتى كشف عن الوسيط «الحقيقى» أو «النقى» للوسيط الفنى، وأظهر أن مثل هذه الأعمال تعبير أمين وصادق مع الوسيط، وتقدم التجربة للرائى لا يتيحها له شكل فنى آخر.

إن للحداثة تأثيرًا عميقًا على كل الأشكال الفنية فى القرن العشرين، وأدت بمنظرى الفن للبحث عن جوهر لا يمكن اختزاله لكل وسيط فنى، لكى يجعلوه شكلاً فنيًا أصيلاً. وتم تشجيع الفنانين على صنع أعمال تعكس بوضوح الوسيط المستخدم، وتكشف للمتلقى عن الطبيعة المميزة لهذا الوسيط الفنى. ويبحث المنظرون فى مجال الشعر الحداثى، والرقص الحداثى، وفن العمارة الحداثى، والمسرح الحداثى (البريختى) - والعديد من الأشكال الفنية الأخرى - يبحثون جميعًا عن اكتشاف الوسيط الجوهرى لكل من هذه الفنون. ويمكن للمرء أن يرى محاولة البحث عن الوسيط «الحقيقى» للسينما باعتبارها محاولة ومسعى فى تلك الروح الحداثية ذاتها. ومن المهم أيضًا أن نميز السينما عن المسرح، ونؤكد أن الأفلام الفنية يجب أن تكون مخلصة لوسيطها، ولا تتظاهر بأنها أعمال من وسيط آخر، مثل المسرحيات المصورة سينمائيًا.

ومن المسائل المهمة فى مواجهة سؤال ما الوسيط الحقيقى للسينما، سؤال إذا ما كان من الأفضل التفكير فى السينما باعتبارها وسيطًا منفردًا. أم أن من الأفضل - بسبب تاريخ السينما فى مجال التغير التقنى المستمر- التفكير فى السينما باعتبارها تتضمن عملية مستمرة حيث يحل فيها على الدوام وسيط فنى جديد مكان الوسيط الأقدم؟ أم أن من الأفضل التفكير فى السينما كوسيط مركب - كما قد يقول البعض عن الأوبرا - حيث السمات الجديدة تضاف إلى السمات السابقة؟ ولمعالجة هذه الموضوعات، قد يقر المرء بأن الأشكال الفنية قد تكون لها وسائط مختلفة ومميزة. وعلى سبيل المثال، عند الحديث عن التصوير التشكيلى، يمكن القول إن الألوان المائية وسيط مختلف عن الألوان الزيتية، وتلك الطريقة تحدد الوسيط بوصفه شيئًا ماديًا أو عملية مادية ذات مجموعة مميزة من الصفات

أو السمات. ومع ذلك، وبالتأكيد على صفات الشئ المادى الذى صنع بواسطة الوسيط، فإن هذا التناول يؤدى إلى سؤال إذا ما كان تغير الشىء المادى (الطلاء على سبيل المثال) ينتج وسيطًا فنيًا جديدًا. وإذا كان التطور فى الكيمياء قد أدى إلى أن الألوان الزيتية المعاصرة مختلفة عن تلك التى كانت مستخدمة فى هولندا فى القرن السابع عشر، فهل هذا السبب كافٍ للقول بأن كلاً من المصورين التشكيليين المعاصرين، والمصورين الهولنديين فى القرن السابع عشر، يعملون بوسائط مختلفة؟ وهل كل تطور فى تقنية الطلاء تنتج وسيطًا جديدًا؟ وإذا كنا نقول إن الألوان المائية مختلفة عن الألوان الزيتية، فهل ألوان الأكريليك - ومن المؤكد أن لها بعض الصفات المتفردة - وسيط فنى مختلف حقًا عن الألوان الزيتية؟ أم أنهما نفس الوسيط بسبب أنهما يصنعان عامة تجارب نوعية متشابهة؟

وإذا كان لنا أن نصر على أن الأكريليك وسيط مختلف عن الزيت، سوف تثور أسئلة مهمة حول طبيعة الوسيط السينمائى، بسبب التغير المستمر فى تقنية السينما، وكانت بعض هذه التغيرات كبيرة (مثل دخول الصوت)، لكن كانت هناك أيضًا تغيرات صغيرة كان تأثيرها التراكمى كبيرًا أيضًا (مثل التغيرات التدريجية فى تصميم الكاميرا). هل كانت الأفلام الصامتة فى عشرينيات القرن العشرين والتى استخدمت الفيلم الخام بالأسود والأبيض والمصنوع من النيترات، فى نفس الوسيط مثل أفلام التكنيكلر الناطقة من خمسينيات القرن العشرين، أو الأفلام المعاصرة التى تستخدم الصور المولدة كمبيوتريًا؟ هل الوسيط السينمائى الذى كان يعمل به دى دابليو جريفيث خلال العقدين الثانى والثالث من القرن العشرين هو ذات الوسيط الذى استخدمه ستيفن سبلبرج عند نهاية القرن؟ هل تغيرت السينما من وسيط منفرد متميز إلى وسيط مركب أو وسائط متعددة (كارول ١٩٩٦)؟

لقد حاول المنظرون أن يجدوا عنصرًا مشترك وسط التغيرات الهائلة فى تقنية السينما، لكى يحددوا جوهر (أو ماهية) الوسيط. ووجد جريجورى كورى ذلك العنصر المشترك فى السينما فى الصور المتحركة (كورى ١٩٩٥). أما جيرالد ماست فقد اقترح أن السينما هى أساسًا «تعاقب مدمج من الصور المعروضة والأصوات (المسجلة)» (ماست ١٩٧٧، ص ١١١). ومن خلال التأكيد على أن السينما فى جوهرها تتضمن إسقاط الصور

على الشاشة، فإن ماست يميز بين السينما والتليفزيون، على الأقل لأن التليفزيون الذى كان معروفًا لديه فى عام ١٩٧٧ كان يستخدم تقنية أشعة الكاثود. إن الصورة المعروضة على شاشة عرض سينمائى تتمتع بالدقة الحادة أكثر بكثير من الصورة على شاشة تليفزيون فى غرفة المعيشة. والصورة السينمائية التى يخلقها الضوء المار عبر شريط السليولويد تسمح بأسود وأبيض حقيقيين، ويشير ماست: «فى جهاز التليفزيون الملون، يبدو الأسود والأبيض أقرب إلى الرمادى القرمزى والوردى الفاتح، لأن النقاط اللونية لاتزال تنتج ظلالاً لونية باهتة» (ص ٩٤).

وبالطبع، فإن هناك الكثير من الأفلام تعرض فى التليفزيون، ومع ذلك فإن ماست يقول بأن تجربة مشاهدة فيلم على شاشة كبيرة فى دار العرض تختلف بوضوح عن رؤية «المواطن كين» (١٩٤١) على شاشة تليفزيون صغيرة (السابق، ص ١٠٢). إننا فى السينما نغرق فى حجم الأشياء فى الصورة، ونشعر بالافتتان من تفاصيل لقطة قريبة، وتسحرنا الأصوات العالية، وتطربنا الأصوات الناعمة. ويقول ماست: إن هذه السمات لصورة شاشة السينما «تكاد أن تصنع تأثيرات حسية تلمسها أعصابنا، ومعدتنا، وحتى جلدنا... لكنها فى التليفزيون تبقى مثيرة للاهتمام أحيانًا» (السابق، ص ١٠٢، ١٠٣). إن السينما يمكن أن تخلق حتى تأثيرًا «منومًا» فى الملتقى، لكن التليفزيون فى غرفة المعيشة يتداخل مع عومل إلهاء أخرى عديدة.

ومثل بعض المنظرين الآخرين، يتناول ماست مسألة تعريف وتحديد الوسيط السينمائى، ليس فقط من وجهة نظر السمات المادية للعملية، إنه يعرِّف بدقة طبيعة الوسيط السينمائى بإعطاء تجربة مميزة، تجربة لا تمنحها الأشكال الفنية الأخرى. وحتى لو كانت التقنية السينمائية قد تغيرت عبر القرن العشرين، فإن ماست يقول بأنه لاتزال هناك ذخيرة مشتركة من التجربة يمكن أن نعرفها بأنها التجربة السينمائية.

ويمكن للمرء أيضًا أن يعارض تمييز ماست بين السينما والتليفزيون بالقول بأن التغيرات التقنية فى المستقبل لا تحافظ على إسقاط الصورة على الشاشة باعتبارها العنصر السينمائى الشائع والجوهرى. إن ماست عندما يميز بين الفرجة على السينما ومشاهدة التليفزيون يبدو كأنه يسقط من اعتباره إمكانية الابتكارات التقنية التى تغير

التليفزيون. فالصورة المتطورة عالية الجودة والشاشات الكبيرة قد تضيق من الفرق بين ما يعتبره ماست وسيطين مختلفين. ويستبق ماست مثل هذا الاعتراض بالإجابة على السؤال التالى: «هل يمكن للتليفزيون أن يبدو مؤثرًا بشكل حيوى مثل السينما بصورة دقيقة الحبيبات، وصوت مجسم، وشاشة حائطية ضخمة؟ ربما. (لكنه لن يكون التليفزيون كما نعرفه اليوم)». (السابق، ص ١٠٣).

كما ربط المنظرون الآخرون للوسيط السينمائى بين مفهوم الوسيط، والتجربة المتميزة التى يمر بها المتفرج السينمائى، وهى تجربة من نوع لا يشارك فيها هؤلاء الذين يتلقون أشكالاً فنية أخرى. لقد أنكر الفرنسى أندريه بازان أن السينما باعتبارها وسيطًا قد تطورت عبر سلسلة من الوسائط المختلفة، أو أنها أصبحت أكثر تركيبًا مع كل ابتكار تقنى جديد. وفى مقالته بعنوان «أسطورة السينما الشاملة» قال بازان بأن الوسيط السينمائى كان موجودًا كشىء مثالى فى خيال الناس، قبل أى اختراع لمبتكرى السينما الأوائل. وكان يؤكد: إن السينما ظاهرة مثالية، وكان مفهوم الناس عنها موجودًا بشكل كامل فى أذهانهم، كأنها نوع من الجنة الأفلاطونية» (١٩٦٧ أ، ص ١٧). لقد حاول مخترعو التقنية السينمائية أن يجدوا الوسيلة للتجسيد المادة لهذا المثال، وكان كل اختراع يقربهم من تحقيق هذا الهدف، ويقول بازان: «لقد رأوا السينما فى مخيلتهم بوصفها تجسيدًا كاملاً وشاملاً للواقع، لقد رأوا فى لمحة خاطفة بناء الإيهام الدقيق بالعالم الخارجى بالصوت، واللون، والأبعاد البارزة» (السابق، ص ٢٠). واعتقد بازان أن إنجاز هذا «الإيهام الدقيق» هو هدف السينما، وتحقيق وسيط السينما، وكانت السينما تهدف فقط إلى تحقيق هذه التجربة.

ومع ذلك فإن وجهة نظر بازان عن الوسيط السينمائى تؤدى إلى مفارقة كان هو ذاته واعيًا بها. إنه يقول: «كل تطور جديد أضيف إلى السينما يجب بشكل فيه مفارقة أن يقربها إلى أصولها. وباختصار، فإن السينما لم يتم اختراعها بعد» (السابق، ص ٢١). وحيث إن العمل السينمائى لم يصنع بعد التجسيد الدقيق للمثال، فمن المفارقة أن السينما الحقيقية باعتبارها عملية مادية لم يتم اختراعها بعد. ومع ذلك فإن عرض مفهوم الوسيط السينمائى على هذا النحو يفقد قيمة كبيرة بوصفه تصنيفًا نقديًا مفيدًا لفهم وتقييم إنجاز المخرج. إن مثل هذا المفهوم يصبح عصا للقياس يمكن استخدامها فقط لقياس المدى الذى اقترب فيه

فيلم من تحقيق التجسيد المثالى للعالم. وبالطبع، فإننا سوف نجد أن كل الأفلام لم تبلغ المستوى المطلوب إذا قيست بهذا المعيار الدقيق، برغم أن من المفترض أن بعض الأفلام سوف تكون أقرب إلى الكمال مقارنة بأفلام أخرى. إن بازان يعتقد أن فيلم الواقعية الجديدة الذى أخرجه دى سيكا «سارقو الدراجة» (١٩٤٨) يقترب من هذا المثال. ومع ذلك فإن مثل هذا الوسيط السينمائى لا يترك إلا مساحة صغيرة لتذوق الطريقة التى خلق بها المخرجون وأفلامهم رؤى جديدة لما تستطيعه السينما. ومفهوم بازان عن الوسيط السينمائى هو باعتباره ثابتًا وغير قابل للتغير، مثل كل الأشياء المثالية. وهنا مجال ضيق للإبداع الجمالى فى الابتكار، أو التوسع، أو تغيير مفهومنا عن السينما باعتبارها وسيطًا.

ومع ذلك، فإن فكرة أن للسينما ارتباطًا أساسيًا بالعالم، وأن لها قدرة متفردة على أن تجعلنا نعيش إما العالم (الواقع)، أو العالم المتخيل، هذه الفكرة كان لها تأثير قوى على العديد من منظرى السينما. لقد تطور جدال بين «الواقعيين»، الذين يقولون إن للسينما بالفعل ارتباطًا أساسيًا بالعالم، وبين المنظرين «التوليديين»، كما أطلق عليهم سيجفريد كراكاور (١٩٦٠)، والذين أنكروا هذا الارتباط، وأصروا على أن السينما وسيط للخيال الإبداعى. ويمكن أن يقال إن هذا الجدال قد بدأ بملاحظة الأساليب المتعارضة لرواد السينما الأوائل خلال القرن التاسع عشر، الأخوين لوميير وأفلامهما التى توثق الأحداث التى تقع فى العالم الحقيقى، والساحر الفرنسى جورج ميلييس بأفلامه الإيهامية الخيالية (كراكاور ١٩٦٠). وفى أفلام عام ١٨٩٥ مثل «العمال يخرجون من المصنع»، و«وصول القطار»، عرض الأخوان لوميير الأحداث الحقيقية التى تقع فى العالم. وعندما نشاهد هذه الأفلام اليوم، فإن الجمهور – كما يقول الواقعيون – يرى ما كان يبدو عليه العالم بالفعل فى عام ١٨٩٥. أما ميلييس فهو كساحر استخدم إيقاف الحركة والحيل الفوتوغرافية الأخرى، لا ليقدم أحداثًا حقيقية، بل أحداث متخيلة، مثل رءوس حية مفصولة عن أجسادها فى فيلم «عاشق الموسيقى» (١٩٠٣). ويقول المنظرون التوليديون إن للسينما قدرة تقنية مميزة على هذا التلاعب الإبداعى.

ويدافع الواقعيون عادة عن موقفهم بالقول بأن آليات الكاميرا وآلة العرض تضمن أن سلسلة الصور المعروضة تكون تسجيلاً للعالم، وأنه ليس هناك وسيط فنى آخر يمكن أن

يربطنا بالعالم بهذه الطريقة. إن إيروين بانوفسكى، فى مقالته الكلاسيكية التى تدافع عن الواقعية، وتحمل عنوان «الأسلوب والوسيط فى الصور المتحركة»، يتمسك بأن «وسيط الأفلام هو الواقع المادى فى حد ذاته» (٢٠٠٤) [١٩٣٤]، ص ٣٠٢). ويؤكد على أن الوسيط السينمائى ليس مادة عديمة الشكل مثل ألوان الطلاء التى يستخدمها المصور التشكيلى، أو الرخام الذى يشكله النحات. ولكن:

«الأفلام تنظم الأشياء المادية والأشخاص، ليس كوسيط محايد، فى تكوين يحمل أسلوبها، وقد يصبح خياليًا أو رمزيًا، ليس من خلال تفسير عقل الفنان بقدر ما هو التلاعب الفعلى بالأشياء المادية، وآلية التسجيل» (ص ٣٠٢).

وبالنسبة لبانوفسكى، فإن السينما بوصفها مشروعًا فنى تتطلب من صانع الفيلم أن يقوم بتصوير مشاهد بطريقة يمكن أن تخلقها الكاميرا على نحو تعبيرى أو أسلوبى خاص بالفيلم. ففى فيلم «مقصورة الدكتور كاليجارى» (١٩٢٠)، تم التلاعب بديكور المشهد قبل تصويره، وتم بناؤه بطريقة مشوهة ورُسمت الظلال عليه، وهكذا «صُنع الأسلوب مقدمًا» قبل التصوير. إن الكاميرا هنا لم تستخدم بطريقة تعبيرية، وإنما أضيفت السمات الأسلوبية بالتلاعب فى «الميزانسين» قبل التصوير، وهو ما ينتهك جماليات بانوفسكى الواقعية.

إن استخدام الكاميرا وآليات السينما لإعطاء أسلوب للعمل يعنى أن السينما تنظم «الأشياء المادية والأشخاص» بطريقة مختلفة عما يحدث فى المسرح. ويميز بانوفسكى السينما عن المسرح بالإشارة إلى أن للوسيط السينمائى قدرات أساسية ليست فى متناول المسرح، وهى ما يطلق عليها « إضافة الديناميكية للمكان»، و«إضافة المكان إلى الزمان». إن المكان فى المسرح – كما يعتقد بانوفسكى – ثابت وساكن، ومتفرج المسرح يظل دائمًا على مسافة ثابتة من المكان المسرحى (على المنصة أو خشبة المسرح). وبسبب هذه العلاقة الإستاتيكية مع المتفرج، فإن المكان المسرحى لا يستطيع أن يصبح ضخمًا، أو صغيرًا جدًا، أو يأخذ سمات وجدانية. (يبدو بانوفسكى كأنه يقلل من قدرات بناء المكان، التى يمكن أن يحدثها استخدام الإضاءة فى المسرح، أما فى السينما، فإن علاقة المتفرج بالمكان ليست

ثابتة. وللسينما قدرة على خلق تنويعة من الأماكن المختلفة. ويعتقد بانوفسكى أن المكان على الشاشة قابل للحركة، فالمتفرج «فى حركة دائمة إذ تتوحد عينه مع عدسة الكاميرا، والتى تتنقل بشكل دائم فى المسافة والاتجاه» (السابق، ص ٢٩٢).

وهو يعتقد أن الزمان يمكن أن يعمل أيضًا على نحو مختلف بين المسرح والسينما. ففى المسرح يمكن فصل الزمان عن مكان الحدث الدرامى الأساسى. والمونولوجات الشكسبيرية (الأدق فى الترجمة: «مقاطع الحوار مع النفس» - المترجم) تمثل خطوط كلام الممثل التى تُفهم من خلال المواضعات المسرحية ليس باعتبارها تحدث فى زمن أحداث القصة، بل إنها تحدث خارج العالم السردى للدراما. إنها أفكار يتم التعبير عنها فيما يمكن تسميته «خارج الزمن». ويناقش بانوفسكى مونولوجات لورانس أوليفيه فى النسخة المصورة سينمائيًا على خشبة المسرح، فإن الفيلم لم يظهره وهو ينطق بالكلمات، بل جالس صامت إلى جانب النار، بينما نسمع الكلمات آتية من خارج الكادر.

ويقول بانوفسكى أن تقديم المونولوج على هذا النحو فى مسرحية مصورة سينمائيًا هو حل وسط، وأن الفيلم المخلص للوسيط السينمائى يجب أن يربط بين الزمان السردى والمكان السردى. إن ما كان فى ذهنه هو أن الفيلم الذى يقطع (مونتاجيًا) بين حدثين مختلفين يمكن أن يُظهر الأحداث التى تقع بين زمنين مختلفين، أو يمكن أن يظهر الأحداث المختلفة التى تحدث فى وقت واحد. وعندما يرى المتفرج حدثًا على الشاشة، فإنه يستطيع أن يسأل دائمًا متى يقع حدث محدد فى السرد. وبرغم أن بانوفسكى يناقش المونولوج من خارج الكادر فى «هنرى الخامس»، فإنه للأسف لا يستخرج الطرق التى يمكن أن يكون بها التعليق من خارج الكادر آتيًا من خارج مادة الأحداث، أى عندما يُفهم التعليق من خارج الكادر على أنه من خارج زمان السرد.

ومن المنظرين الواقعيين الآخرين للوسيط السينمائى سيجفريد كراكاور. إنه يقول إن «السينما مزودة بشكل متفرد بأن تسجل الواقع المادى وتكشف عنه» (١٩٦٠، ص ٢٨). ومع ذلك، فإن كراكاور لا يعتقد أن شمولية الواقع المادى كله هى التى تسجلها السينما وتكشف عنها، ولكن العالم المرئى فقط (أندرو ١٩٧٦، ص ١١١). ولكن بسبب تقنية التسجيل فى السينما، مع تنويعة العدسات، وسرعات غالق الكاميرا المختلفة، والعديد

من التقنيات الأخرى، فإن السينما تستطيع أن تُظهر لنا الأحداث التى لا يمكن لنا فى الأحوال العادية ملاحظتها أو لا نستطيع أن نراها. إن السينما تستطيع أن تظهر لنا الأحداث الضخمة (شكل وحركة إعصار)، والأحداث متناهية الصغر. وهى تستطيع إبطاء الأحداث شديدة السرعة، وإسراع الأحداث البطيئة (مثل نمو نبات). وبقدر ما تتمسك السينما بوظيفة التسجيل، يعتقد كراكاور أنها تكون وفية للوسيط:

«تخيل فيلمًا يحافظ على الخصائص الأساسية، ويسجل أوجه الواقع المادى لكنه يفعل ذلك بطريقة غير دقيقة تقنيًا، فربما كانت الإضاءة غير متقنة أو المونتاج غير موح. ومع ذلك فإن الفيلم أكثر فيلمية من فيلم آخر يستخدم ببراعة كل الأدوات والحيل السينمائية لكى يقدم فكرة تتجاهل علاقة الكاميرا بالواقع». (السابق، ص ٣٠).

ومن وجهة نظر كراكاور، يجب عدم التفكير فى الوسيط السينمائى باعتباره يملك وظيفة التسجيل فقط، إنه يكشف أيضًا عن العالم للمتفرجين. إن الحياة المعاصرة مشبعة بالتجريدات النظرية حول العالم، ومعرفتنا بالعالم قد اضمحلت بسبب هذه المنظورات المجردة. ويمكن للسينما أن تعيد العالم لنا، وذلك بأن تكشف لنا عن خصائص العالم المادى والأحداث التى تقع فيه، والتى قد لا نستطيع الوصول إليها بدون السينما. إن الحياة الحضرية والمدينة المعاصرة قد قطعت صلتنا بالعالم الطبيعى، ويمكن للسينما أن تُظهر لنا الظواهر الطبيعية البعيدة عن رؤيتنا أو الصعبة على الرؤية، وبدون السينما سوف تظل تفاصيلها غائبة. إن السينما بالنسبة لكراكاور هى الدواء الشافى لاغتراب الحياة المعاصرة.

ويندرج أندريه بازان أيضًا تحت التقاليد الواقعية، لأنه يعتقد أن الأساس الفوتوغرافى للسينما ينتج صورًا تقدم الواقع للمتفرج. إن المصورين التشكيليين والنحاتين يستطيعون صنع تجسيدات دقيقة بشكل مدهش للواقع، غير أن الصورة على الشاشة تسمح لنا بأن نرى الشىء وقد تم تصويره فوتوغرافيًا. ويقول بازان بأن «الصورة الفوتوغرافية هى الشىء ذاته... وبفضل عملية الحصول عليها فإنها تشارك وجود الشىء الذى تنسخه، إنها «هى» الموديل الذى تصوره» (١٩٦٧، ص ١٤). وبالنسبة لبازان فإن المرء عندما

يشاهد فيلمًا فإنه لا يرى فقط الصورة التى تجسد الشىء، وإنما يرى الشىء الفعلى الذى تمثله الصورة.

وباستخدام بعض من مصطلحات سى إس بيرس السيميوطيقية، يمكن للمرء أن يقول: إن اللوحة التشكيلية هى أيقونية (انظر معجم مصطلحات الترجمة فى نهاية الكتاب - المترجم): فاللوحة تشبه الشىء الذى تمثله، وبازان يقول إنها عندما تفعل ذلك «فإنها يمكن أن تخبرنا بالفعل ما هو أكثر حول النموذج الذى تصوره» مقارنة بالصورة الفوتوغرافية إذا كان يُنظر إليها - الصورة الفوتوغرافية - على أنها أقل قدرًا (السابق، ص ١٤). إن الصورة الفوتوغرافية - حتى لو كان لها فى العادة قيمة أيقونية عالية، فإنها أيضًا «إشارة مرجعية» لما تمثله. إنها التأثير السببية المباشرة للشىء المثير (المثير هنا بمعنى الذى كان السبب فى وجود الصورة أصلاً - المترجم)، بذات الطريقة التى يكون بها أثر قدم إشارة مرجعية على القدم التى صنعت أثرها، كما أن الصورة البصرية لفرد ما هى إشارة مرجعية للشىء (نتجت عن موجات الضوء التى ترتد عن الشىء وتؤثر فى الشبكية). وكما نقول إننا نرى العالم بفضل وجود مجال بصرى، فإن بازان يقول إن السينما تسمح لنا أن نرى الشىء المثير الذى تم تسجيل صورته فى الكاميرا، وتُعرض على الشاشة.

ومع ذلك فإن بازان يربط بين التأثير الواقعى الذى تنتجه الصورة السينمائية المرجعية، والتجربة المميزة التى يمكن للمتفرج أن يحصل عليها من الأعمال السينمائية. وإذا كانت السينما يتم تعريفها بوصفها وعاء أو وسيلة للحصول على «الإيهام الدقيق» للعالم، فإنها يجب أن تقدم للمتفرج أيضًا تجارب مثل تلك التى يعيشها عندما يمر بتجربة الاختيار الحر لتفسير وتحديد معنى الأشياء والأحداث فى العالم. واعتماد بازان على حرية المتفرج مستقاة من الفلسفة الوجودية الفرنسية، خاصة فى رؤية جان بول سارتر حول أن البشر يجب أن يختاروا أفعالهم، ويحددوا معنى ما يعيشونه فى العالم (أندرو ١٩٧٦، ص ١٧٢). إن العالم مكان ملتبس المعنى كما يعتقد الوجوديون. وبدلاً من أن نكون مقيدين بمجرى للحياة محدد مسبقًا، يجب علينا أن نختار أفعالنا، ومجرى حياتنا، والعالم الذى نعيش فيه. لقد شعر بازان أن السينما يجب أن تعطى المتفرج عالمًا ملتبسًا حيث نختار المعنى ونحدده. ودفاعه الشهير عن أسلوب صناعة الأفلام الذى يؤكد على «المكان العميق»

و«اللقطة الطويلة زمنيًا» كان مقصودًا به دعم إعطاء مناسبة سينمائية للمتفرج تتيح مبادرة تفسيرية.

وفى بحثه «تطور لغة السينما»، يقدم بازان دفاعه عن أسلوب المكان العميق واللقطة الطويلة زمنيًا. وهو يربط هذا الأسلوب برؤية عن المتفرج الفاعل (الإيجابى) الذى يواجه عالمًا سينمائيًا ملتبسًا يسمح بالتفسير. وهذا الأسلوب مرتبط على نحو واضح بأفلام أورسون ويلز وويليام وايلر، لكن بازان يقول إنه بدأ مع جان رينوار وآخرين، وهو الأسلوب الذى يفرض التصوير فى العمق، لذلك فإن الأشياء فى المقدمة والخلفية فى لقطة عامة أو عامة جدًا تكون جميعها فى البؤرة. ويدافع بازان عن الاستمرار فى اللقطة زمنًا كافيًا يسمح للمتفرج أن يلاحظ بنفسه الأشياء فى المستويات العديدة للبؤرة. ويقول بازان إن ذلك يسمح بتجربة مشاهدة فعالة، ويؤكد:

> « عمق البؤرة يجذب المتفرج إلى علاقة مع الصورة قريبة من العلاقة التى يستمتع بها مع الواقع... وعمق الصورة يتضمن موقفًا ذهنيًا أكثر فاعلية من جانب المتفرج، وإسهامًا أكثر إيجابية من جانبه تجاه رد الفعل الذى يحدث أمامه... وتتم دعوة المتفرج إلى أن يعيش على الأقل اختيارًا شخصيًا... إن عمق البؤرة يعيد إدخال الالتباس فى بناء الصورة... وعدم اليقين الذى نجد فيه أنفسنا باعتباره المفتاح الروحى أو التفسير الذى يجب أن نضعه هو جزء لا يتجزأ من تصميم الصورة ذاته» (١٩٧٦ ب، ص ٣٥،٣٦).

إن بازان يضع هذا الأسلوب فى صناعة الأفلام – الذى يحاكى التفاعل الإيجابى للفرد مع العالم – فى مواجهة أسلوب «المونتاج»، والذى يعتقد أنه يحث على علاقة أكثر سلبية تجاه الفيلم من جانب المتفرج. إنه يعتقد أن المونتاج يحدد مسبقًا معنى المشهد، ويحذف التفاعل الإيجابى من جانب المتفرج.

وبرغم أن بازان ورفاقه تركوا تأثيرًا كبيرًا، فإن المنظرين التوليديين عارضوهم، والذين رأوا الوسيط السينمائى ليس على أنه يملك القدرة على انعكاس الواقع المادى، وإنما على بناء عالم. وهناك صاحب النظرية السينمائية المبكرة، هوجو مونستربيرج، الذى تبنى نظرة بنائية كانطية (نسبة إلى الفيلسوف كانط) للوسيط السينمائى. لقد كان كانط يقول: إنه عندما نبنى العالم فإننا نبنى عالمًا شخصيًا من خلال إمكاناتنا النفسية المشتركة.

لذلك فإن مونستربيرج يقول: إن السينما تشرك مع إمكاناتنا النفسية الخاصة وسائل مماثلة لبناء العالم. وكما أننا نبنى عالمًا شخصيًا من خلال إطار مكانى وزمانى، وعلاقات السببية، فإن مونستربيرج يرى أن التقنية السينمائية تقدم وسائل لبناء عالم سردى من خلال علاقاتها المكانية والزمانية وعلاقات السببية. وللسينما أيضًا تقنيات مماثلة لإمكاناتنا النفسية الأخرى: فالذاكرة تعرض على الشاشة من خلال الفلاش باك، والانتباه يشار إليه بإدخال لقطة قريبة (مونستربيرج ١٩٧٠ [١٩١٦]، ص ٥٧-٥٨).

وصاحب النظرية التوليدية الآخر، والمشهور بنفس القدر باعتبارها صانع أفلام، هو المخرج السوفييتى العظيم سيرجى إيزنشتين. وباعتباره ماركسيًا، اعتقد إيزنشتين أن عالم الظواهر لا يقدم للناس الحقيقة حول التاريخ أو الواقع الاقتصادى والاجتماعى. وإذا كان المرء يريد أن يعلم الحقيقة، فإن عليه أن يدرك الصراع الجدلى وصراع الطبقات اللذين يجريان تحت السطح الظاهر. ومن أجل الحصول على الحقيقة، لا تستطيع السينما أن تكتفى بمجرد تسجيل العالم كما يبدو. وإيزنشتين ليس واقعيًا، واللقطات الطويلة زمنيًا «للواقع المادى» لا تعطى الحقيقة للمتفرج. ومن خلال عرض تصادم العناصر داخل الكادر، أو تصادم المشاهد فى التوليف (المونتاج)، يمكن فقط للمرء أن يخلق التعارضات الجدلية الضرورية لحث المتفرج على البحث عن الحقيقة. وبالنسبة لإيزنشتين، فإن السينما لا تعكس أو تسجل الواقع، إنها تخلق علاقات سينمائية جديدة تحث المتفرج على إدراك الحقيقة.

أما أشهر المنظرين التوليديين وأكثرهم منهجية فهو رودولف آرنهايم، والذى بذل أقصى الجهد لتنفيذ الرؤية الواقعية القائلة بأن السينما تسجل الواقع المادى على أساس طبيعتها الآلية. ويشير آرنهايم إلى أن العالم ثلاثى الأبعاد، لكن الصورة السينمائية إسقاط لهذا العالم على مستوى ثنائى الأبعاد. ومن أجل الإيحاء بالعمق المفقود (أى البعد الثالث – المترجم)، فإن آرنهايم يعتقد أن على صناع الأفلام اتخاذ اختيارات إبداعية، بقدر ما إن زوايا الكاميرا، وأنواع اللقطات، والمونتاج، تستخدم لكى تضمن للمتفرج أن يرى مشهدًا كأن له عمقًا. وفى تقديم صورة ثنائية الأبعاد، فإن السينما لا تحافظ آليًا على ثبات الحجم والشكل، فالطاولة المستطيلة تبدو شبه منحرف، والأشياء القريبة من العدسة تبدو أكبر كثيرًا من الأشياء البعيدة (آرنهايم ١٩٦٦، ص ١٣، ١٤). ومرة أخرى فإن على صناع

الأفلام ممارسة ابتكارات مهمة فى اختيار اللقطات، وزوايا الكاميرا، وأنواع المونتاج، من أجل خلق عالم بصرى على الشاشة يكون مفهومًا بالنسبة للمتفرج. ويوحد بين اتخاذ مثل هذه الاختيارات الإبداعية، والتعبير الفنى. وهو يوحد بين اتخاذ الاختيارات الإبداعية لصانع الفيلم، لكى يقوم مشهد محدد من الفيلم بعرض السمات التى لا تعطيها العملية الآلية لصنع الفيلم، وبين استخدام الوسيط السينمائى بطريقة فنية. ويضع أهمية خاصة لاتخاذ هذه الاختيارات داخل حدود التقنية الحالية. وعلى سبيل المثال، وفى فترة السينما الصامتة، استخدم جوزيف فون ستيرنبيرج المشهد البصرى لكى يعطى انطباع الصوت، ففى فيلم «أرصفة ميناء نيويورك» (١٩٢٨)، أضاف لقطة دخيلية لطيران مفاجئ لسرب من الطيور لكى يظهر صوت طلقة مسدس. ويعتبر آرنهايم أن القرارات الإبداعية المتضمنة فى صنع هذا المشهد استخدامًا تعبيريًا بشكل خاص للوسيط السينمائى (آرنهايم ١٩٦٦، ص ٣٤).

ويوجه كارول انتقادًا «لفرضية الخصوصية» عند آرنهايم، فهو يجد أن نظرية آرنهايم التوليدية ضيقة وتبالغ فى الوصفة الإرشادية حول الوسيط السينمائى (كارول ١٩٨٨). (تنقسم النظريات بشكل عام إلى نظرية وصفية، أى أنها تكتفى بالوصف، ونظرية إرشادية تقدم وصفة لما «يجب» عمله، ونظرية آرنهايم هى من النوع الأخير – المترجم). لقد تغيرت صناعة الأفلام عبر مجرى القرن، ويؤكد كارول أنه لا يجب على المرء أن يصر على أن السينما تمتثل لشكل ضيق وتقليدى، وترفض التطورات الجديدة باعتبارها أمثلة أصيلة ومهمة فى صناعة الأفلام . ويطلق كارول على النظرة القائلة بوجود وسيط أساسى واحد للشكل الفنى على أنها «النزعة الجوهرية للوسيط الفنى» (كارول ١٩٩٦، ص ٥٥،٤٩)، وهو يرفض هذه النزعة، ويدافع عن نظرة أوسع تتقبل تنويعة من الوسائط باعتبارها تستحق الاستخدام السينمائى.

ومع تراجع النزعة الحداثية فى البحث عن الوسيط «الحقيقى» لكل شكل فنى، والتمسك بالوصفات الإرشادية لصنع أعمال فنية فى هذا الوسيط المتفرد، بدأ قبول أكبر للفنانين الذين يقيمون الجسور بين المجالات الفنية المختلفة، ويعملون فى أشكال مركبة متعددة الوسائط. وأوحى الاتجاه ما بعد الحداثى فى قبول تنوع الوسائط بأن

منظرى السينما ابتعدوا عن الفترة الحداثية الكلاسيكية، حين كانت الأسئلة حول طبيعة الوسيط السينمائى تؤدى إلى مبادئ وقواعد لتقييم الأفلام. وكانت نظرية ستانلى كافيل السينمائية هى المثلة لهذا التحول النظرى. وبدلاً من الادعاء بأن هناك وسيطًا سينمائيًا مفردًا، قال كافيل إن هناك «وسائط» للسينما، وهو يعرف هذه الوسائط من خلال الأفلام التى صنعت فى الحقب العديدة، ووضعت فى مجموعة باعتبارها أنماطًا فيلمية (على سبيل المثال، كوميديا السكروبول من ثلاثينيات وأربعينيات القرن العشرين). وإحدى مزايا هذا التناول هو أن الوسيط أصبح مجموعة من السمات المشتركة التى تحددها مجموعة تاريخية طبيعية. وليس هناك فى هذا التناول جوهر مجرد: إن السينما يجب أن يتم اختراعها بالعديد من الأشكال – وليس اكتشافها بأن تتطابق مع مفهوم مثالى محدد. والمزية الأخرى هى الاعتراف بدور التغير التقنى فى تحول عمليات صناعة الفيلم، واختراع أساليب تمثيل وأنماط فيلمية جديدة (كافيل ١٩٧٩). ومع ذلك، ففى الأغلب سوف يعترض أصحاب النزعة الجوهرية مثل جيرالد ماست بأنه إذا اعتبر المرء أن تلك وسائط «سينمائية» مختلفة، فإنه عندئذ يصادر على المطلوب، لأنه لا يجيب عن سؤال لماذا هى جميعًا وسائط «سينمائية». فهل هناك عنصر سينمائى مشترك بفضله تكون جميعًا وسائط «سينمائية»، وليست وسائط لأشكال فنية مختلفة؟

وأخيرًا، إذا تبنى المرء وجهة نظر الوسائط المتعددة، وأقر بالوسائط المختلفة التى تتطابق مع الفترات السينمائية والأنماط الفيلمية المختلفة، فإن المدافعين عن التناولين الكلاسيكيين، الواقعى والتوليدى (ورثة كل من الأخوين لوميير وميلييس)، لايزالون أحياء وبخير، برغم أنهم يضعون الآن حججهم داخل مجالات جدال ضيقة حول طبيعة كل نمط من الأنماط الفيلمية، والتطورات الحديثة فى صناعة الأفلام. وعلى سبيل المثال، فلاتزال هناك الحجة الواقعية حول طبيعة السينما التسجيلية: هل يجب على السينمائيين التسجيليين الاقتصار على تناول «سينما الحقيقة»، التى تسجل الأحداث الفعلية التى تقع، أم يجب عليهم السماح «بإعادة خلق هذه الأحداث من أجل إفادة المتفرج على نحو أفضل؟ ويمكن أن تجد المدافعين عن التناول التوليدى يدعمون الاستخدامات الجديدة للصور المولدة كمبيوتريًا فى السينما.

* * *

انظر أيضًا «تعريف السينما (الفصل ٥)، «السينما فنًا» (الفصل ١١)، «النزعة الشكلية» (الفصل ١٢)، «الأونطولوجيا» (الفصل ٢٠)، «رودولف آرنهايم» (الفصل ٢٧)، «والتر بنجامين» (الفصل ٢٨)، «نويل كارول» (الفصل ٣١)، «ستانلى كافيل» (الفصل ٣٢)، «سيرجى إيزنشتين» (الفصل ٣٥)، «جان ميترى» (الفصل ٣٧)، «هوجو مونستربيرج» (الفصل ٣٩).

المراجع

Andrew, D. (1976) *The Major Film Theories*, London and New York: Oxford University Press.

Arnheim, R. (1966) *Film as Art*, Berkeley: University of California Press.

Bazin, A. (1967a) "The Myth of Total Cinema," in H. Gray (trans.) *What Is Cinema?*, vol. 1, Berkeley: University of California Press.

—— (1967b) "The Evolution of the Language of Cinema," in H. Gray (trans.) *What Is Cinema?*, vol. 1, Berkeley: University of California Press.

Carroll, N. (1988) *Philosophical Problems of Classical Film Theory*, Princeton, NJ: Princeton University Press.

—— (1996) *Theorizing the Moving Image*, Cambridge and New York: Cambridge University Press.

Cavell, S. (1979) *The World Viewed: Reflections on the Ontology of Film*, exp. ed., Cambridge, MA: Harvard University Press.

Currie, G. (1995) *Image and Mind: Film, Philosophy and Cognitive Science*, Cambridge and New York: Cambridge University Press.

Greenberg, C. (1995 [1960]) "Modernist Painting," in A. Neil and A. Ridley (eds.) *The Philosophy of Art: Readings Ancient and Modern*, New York: McGraw-Hill.

Kracauer, S. (1960) *Theory of Film*, New York: Oxford University Press.

Lessing, G. (1968 [1766]) *Laocoön: An Essay upon the Limits of Painting and Poetry*, New York: Noonday Press.

MEDIUM

Mast, G. (1977) *Film/Cinema/Movie: A Theory of Experience*, New York: Harper and Row.

Münsterberg, H. (1970 [1916]) *The Film: A Psychological Study*, New York: Dover.

Panofsky, E. (2004 [1934]) "Style and Medium in the Motion Pictures," in L. Braudy and M. Cohen (eds.) *Film Theory and Criticism*, 6th ed., New York: Oxford University Press.

(١٧)

الموسيقى

جيف سميث

خلال العقدين الماضيين، ظهرت الدراسة الأكاديمية لموسيقى الأفلام باعتبارها مجالاً خصبًا للدراسات السينمائية، وبدأت هذه الموجة مع الدراسة الرائدة لكلوديا جوربمان (١٩٨٧) عن الموسيقى فى صناعة الأفلام الروائية، وحملت عنوان «ألحان غير مسموعة»، والتى ألهمت العديد من الدارسين فى كل من الدراسات السينمائية وعلوم الموسيقى ليقتفوا آثارها. ومنذ ذلك الحين، تطورت الدراسات فى مجال الموسيقى السينمائية بشكل كبير، مع كتاب مثل كاريل فلين (١٩٩٢)، وروويال إس براون (١٩٩٤)،، وكاثرين كالينك (١٩٩٢)، وكيه جيه دونيللى (٢٠٠١)، وأناهيد كاسابيان (٢٠٠١)، ودانييل جولد مارك (٢٠٠٥)، مما نتج عنه دراسات مهمة حول هذا الموضوع. وفى السنوات الأخيرة، تطورت هذه الدراسات الثقافية بشكل كبير، حتى إن هناك أربع دوريات دراسية على الأقل مكرسة لدراسة الموسيقى ووسائط الاتصال، وسلسلتين من الكتب فى دور نشر الجامعات. وهكذا ظهرت دراسات الموسيقى السينمائية من بين ظلال دراسات السينما والموسيقى، لتجذب المشاركين من مجالات الدراسات الثقافية، ودراسات وسائط الاتصال، وعلم النفس الإدراكى.

لكن بينما وصلت دراسة الموسيقى السينمائية إلى نوع من النضج فى السنوات الأخيرة، فإنها ظلت منطقة هامشية تمامًا داخل الفلسفة، وربما كان ذلك لأن الدراسة الفلسفية لكل من السينما والموسيقى تظل مجالات فرعية صغيرة داخل الدراسة الأوسع

للفن، والجماليات، وعلوم الاتصال. وحتى اليوم، فإن عددًا صغيرًا من الفلاسفة هم الذين عالجوا الأسئلة والمسائل المتعلقة بالموسيقى فى السينما، وحتى هذه الأعمال فى الجزء الأكبر منها تميل إلى التركيز على موضوعات خاصة ومحددة. وعلى سبيل المثال كتب بيتر كيفى عن الوظائف الجمالية والسينمائية فى الموسيقى السينمائية، والتى يراها تنبع من تقاليد أوسع فى الموسيقى والمسرح، مثل الأوبرا والميلودراما (١٩٩٧). (مصطلح الميلودراما يعنى فى الأصل المسرحية التى تتخللها أغنيات، ولكن لأنها تتضمن أيضًا شخصيات وأحداثًا حادة الملامح، فقد أصبحت تتسم بالفواجع التى تنتهى عادة بإقرار العدل - المترجم). ويطور نويل كارول تعريفًا للموسيقى السينمائية بأنها «الموسيقى التى تحدد الطابع أو المزاج»، بما يوحى أن موسيقى الأفلام الهوليوودية الكلاسيكية خاصة تقوم بوظيفة تشبه دور الحال والصفة فى اللغة (كارول ١٩٩٨، ص ٢١٣-٢٢٣). وبالنسبة لكارول، فإن الموسيقى فى السينما تساعد فى تحديد صفات الناس، والأماكن، والأشياء، والأفعال، والتى يتم تصويرها داخل مادة القصة، وذلك بإضافة خصوصية ذات دلالة لكل منها. وعلى النقيض فإن جيرولد ليفينسون (١٩٩٦) قد حاول تعريف دور الموسيقى فى علاقتها بالراوى السينمائى، وصانع الفيلم المتضمن داخل عملية رواية القصة السينمائية.

وحتى الآن فإن أهم عمل فى الدراسات الفلسفية للموسيقى السينمائية هى دراسة تيودور أدورنو «تأليف الموسيقى فى الأفلام»، التى اشترك فيها مع المؤلف الموسيقى هانز آيزلر (آيزلر وأدورنو ١٩٩٤). ولأن أدورنو ينتمى إلى مدرسة فرانكفورت، فلم يكن غريبًا أن يقدم نقدًا ماركسيًا جديدًا لتطبيقات الموسيقى السينمائية فى تطورها داخل صناعة الثقافة. وعلاوة على ذلك، فإن أدورنو وآيزلر يقولان بأن الموسيقى السينمائية - مثل أنواع الثقافة الجماهيرية الأخرى - تستخدم مواضعات وكليشيهات أكثر من استخدامها للابتكار الأصيل، وهما يشجبان هذه «العادات السيئة»، ويدعوان إلى نموذج بديل لممارسة الموسيقى السينمائية يستخدم السمات الشكلية والأسلوبية التى تتمثل فى المصادر الموسيقية الجديدة كما قدمها أرنولد شونبيرج، وإيجور سترافينسكى، وألبان بيرج، وأنطون فيبرن.

ولأن أغلب عمل الفلسفة فى الموسيقى السينمائية جاء بشكل تدريجى، فإن من الأفضل تأسيس بعض «المبادئ الأولى» فيما يتعلق بطبيعة وجود الموسيقى السينمائية، وعلاقتها بالمتفرجين. ومن أجل تحقيق هذا الهدف، سوف أحاول التأكيد على نقطتين محددتين فى هذا الفصل: ١- أن من الأفضل فهم الموسيقى السينمائية من خلال تفسير عنقودى (أو جماعى) للمفهوم الذى يحدد التصنيفات العديدة الممكنة للتمييز بينها، ٢- أن التفسير الإدراكى للاستماع إلى الموسيقى السينمائية يمنح أفضل تفسير الطريقة التى تساهم بها الموسيقى فى إدراك المتفرج ومعرفته بالتجسيدات السينمائية. وإذا كنت لا أقترح إعطاء إجابات محددة عن هذه الأسئلة، فإننى آمل أن هذا الشرح الموجز للموضوعات ذات العلاقة سوف يقدم إطارًا مفيدًا للمزيد من الجدال والمناقشة.

- أنطولوجيا (أو طبيعة وجود) الموسيقى السينمائية

كما لاحظ نيلسون جودمان وآخرون، فإن أونطولوجيا الموسيقى كانت مفهومًا مراوغًا بشكل ما بالنسبة لفلاسفة الفن (١٩٧٦). وداخل تقاليد فن الموسيقى الغربية، فإن مقطوعة موسيقية ما - مثل سيمفونية برامز الأولى - توجد باعتبارها نوعًا مجردًا من برامج الأداء، وفى كل مرة يتكرر فيها أداء المقطوعة فإن هناك اختلافًا بسيطًا فى التفسير. (كلمة «التفسير» تعنى «العزف» أيضًا بالنسبة للموسيقى - المترجم). وبرغم أن المدونة المطبوعة لنص المقطوعة الموسيقية تحدد متغيراتها الموسيقية الأولية، مثل الإيقاع، واللحن، والهارمونية، فإن المعايير الثانوية مثل الحيوية، وسرعة الإيقاع، والجرْس الموسيقى، قد تتنوع بشكل مرهف بين أداء وآخر. والحل بالنسبة لهذه المشكلة الأنطولوجية المحددة هو التعامل مع الأعمال الموسيقية باعتبارها «تمييزًا محددًا بالنمط»، والذى يمكن العثور عليه فى سيميائيات تشارلز ساندرز بيرس (انظر المصطلحات فى آخر الكتاب - المترجم). وبرؤية مقطوعة موسيقية معزوفة من خلال تلك الطريقة، فإنها تكون نظام علامات مجردة موجودة باعتبارها نمطًا، وفى كل مرة يتم عزفها أو تسجيلها تتحدد كمعطى جديد.

وعلى النقيض من الموسيقى، فإن الموسيقى السينمائية تتفادى هذه المشكلة الأونطولوجية حيث إنها موجودة باعتبارها وسيطًا مسجلًا. وبرغم أن المدونات الموسيقية

السينمائية تعزف السيمفونيات فى حفلات «جماهيرية» عبر البلاد، فإن للمدونة الموسيقية ذاتها وجودًا مستقلاً باعتبارها مكونًا من مكونات شريط الصوت للفيلم، وهو الشريط الذى يتضمن أيضًا الحوار والمؤثرات الصوتية. وألبومات موسيقى الأفلام، والحفلات الحية للموسيقى السينمائية، تعطى مزايا معينة للمستمعين فى أنها تحذف التنافس بين المؤثرين البصرى والسمعى، لكن هذه الموسيقى تؤخذ باعتبارها من مشتقات النص الموسيقى الأصلى، والموجود فى شكل مادى منفصل باعتباره عنصرًا من كلٍ أكبر سمعى بصرى.

ومع ذلك، فإن الموسيقى السينمائية تطرح مشكلات مختلفة قليلاً فيما يتعلق بتعريفها، وهى مشكلات لها علاقة بمدى اشتمال هذا النوع من الموسيقى على مجموعة متنوعة من الظواهر الموسيقية. والقول بأن دراسة الموسيقى فى السينما قد تشوهت بسبب المصطلحات غير الدقيقة، كما قال ويليام إتش روزار، جعله يدرس الطرق المختلفة التى يقوم فيها مصطلح «الموسيقى السينمائية» بوظيفته فى مناهج دراسة الموسيقى السينمائية. إن روزار يلاحظ جذور المصطلح فى دراسات مبكرة، مثل الدراسة المهمة «الموسيقى السينمائية» لكيرت لندن (١٩٣٦)، ويقول روزار: إن صك المصطلح جاء فى الأصل لوصف أسلوب أو نمط من التأليف الموسيقى، مما جعل المفهوم شبيهًا بالموسيقى التصويرية التى تؤلف للمسرح. وعبر الزمن، فإن مفهوم الموسيقى السينمائية اتسع لكى يشمل مجموعة من المفاهيم ذات العلاقة بين بعضها البعض، مثل النص الموسيقى، والموسيقى ذات المصدر (أى الصادرة من مصدر واقعى داخل الفيلم - المترجم)، والأغنيات، والنصوص الموسيقية المؤلفة من مصادر عديدة. وبالنسبة لروزار، فإن المعنى الأصلى للموسيقى السينمائية بوصفه مصطلحًا مقصودًا به وصفًا تناوليًا محددًا للتأليف الموسيقى تم تجاوزه بالتعريفات الأكاديمية للموسيقى السينمائية التى تركز على وظائف الموسيقى فى الأفلام. وطبقًا لروزار فإن النتيجة هى ظهور مجال من الدراسات الموسيقية السينمائية يستخدم تعريفين غير متساويين على نحو ما للمفهوم.

ويقول روزار: إن أصل هذا الاضطراب فى المصطلحات قد يعود إلى دراسة الموسيقى السينمائية التى تعتمد على أكثر من مجال للدراسة. ويلاحظ روزار بحق أن البحث الدراسى عبر العقدين الأخيرين قد تنقل بسرعة فى دراسة كل من السينما والموسيقى،

علاوة على أن هؤلاء الدارسين استعاروا أفكارًا من مجالات أخرى، مثل الفلسفة، وعلم النفس، والسيميوطيقا، والنقد الأدبى، والدراسات الثقافية، وحتى البحوث التسويقية. ولأن هذا العمل أحرز تقدمًا وسط «مجتمع ينمو بسرعة بين الكتاب فى العديد من المجالات، فإن غزارة الدراسات قد أدت إلى «بابل حقيقية» (٢٠٠٢، ص١). (المقصود ببابل هنا المعنى التوراتى الذى يشير إلى أنه «تبلبلت الألسنة» بمعنى تنوع اللغات حتى إن وسائل التفاهم أصبحت عصية – المترجم). ومن المفارقات أنه بالرغم من أن الدارسين يشيرون بصراحة إلى دراسات الموسيقى السينمائية، فإن المفهوم الذى يوحد هذا المجال يفتقد مجالاً مشتركًا من لغة الخطاب.

وكإجراء تصحيحى، فإن روزار يقترح التفريق بين «الموسيقى فى السينما»، كوسيلة للتمييز بين أنماط مختلفة من الظواهر الموسيقية فى السينما. ويقترح روزار الإبقاء على مصطلح «الموسيقى السينمائية» للإشارة إلى حرفة وتقنية تأليف موسيقى أصلية لكى تصاحب المشاهد المصورة سينمائيًا. أما الأنماط الأخرى من الظواهر الموسيقية، مثل الموسيقى من مصدر طبيعى، أو الأغنيات المقحمة على الفيلم، فإنها تقع فى تصنيف «الموسيقى فى السينما». ومن خلال هذا التفريق، يدعو روزار بوضوح إلى إزالة التشوش الذى يعتقد أنه «موجود بالفعل فى الأدبيات، وناتج عن استخدامين غير متسقين لمصطلح الموسيقى السينمائية» (٢٠٠٢، ص ١٥). وفى الوقت ذاته، فإن روزار يأمل ضمنًا أن يصنع دراسة الموسيقى السينمائية على أرض مستقرة بتزويد الدارسين بتعريف أدق وأكثر اتساقًا وتماسكًا، وأكثر تمييزًا من المصطلح الشائع داخل المجال.

وفى دفاعه عن تعريف للموسيقى السينمائية يشير إلى حرفة وتقنية التأليف الموسيقى للسينما، ينادى روزار بتحديد قاموسى مستمد من فهم الطريقة التى يستخدم بها بالفعل المصطلح ويتم قبوله. ولتطوير القضية من أجل تعريف «عرفى» أو «تقريرى» للموسيقى السينمائية، فإنه يقدم دفاعًا يعتمد على جذور الكلمة للمفهوم الذى يقتفى جذور المصطلح ذاته من خلال استخدمه الأول فى المطبوعات الألمانية والإنجليزية. وبالنسبة لروزار، فقد كان لابتكار تقنية الصوت أثر مهم على معنى الموسيقى السينمائية بقدر ما ربط المصطلح بالنصوص الموسيقية المؤلفة خصيصًا للأفلام. وقد أدى المعنى الأكثر تحديدًا إلى تعريف

جوهرى أو أساسى يؤكد على السمات المتفردة والمهمة، وهذه السمات نبعت من قاعدة السينما الصامتة فى استخدام المصاحبة الموسيقية كشكل للتصوير الموسيقى. وهكذا فإن روزار يرى أن الموسيقى السينمائية أصبحت تُعرف بتكنيك التأليف الموسيقى الذى يلائم بين الموسيقى والصور، أكثر من فهم وظيفة الموسيقى. وربما الأكثر أهمية هو: أن انتشار النصوص الموسيقية المصاغة على رومانسية القرن التاسع عشر أدت إلى أسلوب جماعى، صوت محدد يمكن للمستمعين أن يتعرفوا عليه باعتباره «موسيقى الفيلم»، حتى فى المؤلفات الموسيقية غير المكتوبة للشاشة.

وبدايةً، فإن تعريف روزار الأساسى للموسيقى السينمائية يبدو كأنه يعطى الفائدة من المفهوم، والبساطة فى آن. فبتعريف روزار للموسيقى السينمائية على أنها الموسيقى المؤلفة للأفلام، يؤكد هذا التصنيف على السمات المهمة، ويميزه عن الأنواع الأخرى للموسيقى فى السينما، مثل «موسيقى المصدر»، والموسيقى الكلاسيكية أو الشعبية الموجودة من قبل (وسوف أقول عنها بالتفصيل فيما بعد). وهذه الأنواع الأخيرة تسمى «الموسيقى فى السينما»، وهو تصنيف يتضمن الموسيقى السينمائية باعتبارها مجموعة فرعية محددة. وبرغم ذلك فإنه مع الفحص الأكثر دقة، تنبع المشكلات من إصرار روزار على الفصل التام بين تكنيك التأليف الموسيقى ووظائف الموسيقى السينمائية. ويقول روزار: إن هذا التكنيك قد نبع من ممارسة التصوير الموسيقى (أو الموسيقى التصويرية)، لكن ذلك يصادر ببساطة على سؤال أكبر حول ما هى الموسيقى المقصود بها أن تصور. ليست لهذا السؤال إجابة بسيطة، ومن الأفضل فهمه باعتبارها مدى من الوظائف السردية المحددة التى لعبتها الموسيقى فى السينما الصامتة. ومن منظور معاصر، يبدو التصوير الموسيقى فى عصر الاستوديو (الشركات السينمائية الكبرى) يتطلب تماثلاً محددًا بين الموسيقى والصورة، حيث السمات الموسيقية فى التأليف الموسيقى للسينما يهدف إلى مطابقة أحداث محددة يتم تقديمها فى السرد. ومع ذلك فإن هذا التكنيك فى التأليف الموسيقى – والذى يوصف أحيانًا أنه «ميكى ماوس» – لم يكن جزءًا من مخزون المصاحبة الموسيقية للسينما الصامتة، حيث إنه يعتمد على تقنية تزامن الصوت لكى يحقق تأثيره. وبدلاً من ذلك، فإن مفهوم التصوير الموسيقى الذى ذاع فى عصر السينما الصامتة كان المفهوم الذى يربط

بين السمات الموسيقية والسمات السردية، مثل النمط الفيلمى، ورسم الشخصيات، ومكان الأحداث، والمزاج العاطفى للفيلم. ومن خلال تلك الرؤية، فإن تكنيك التأليف الموسيقى الذى ارتبط مع الموسيقى السينمائية فى عصر السينما الناطقة نبع باعتباره نتيجة لوظائف سردية محددة كانت الموسيقى تقدمها فى عصر السينما الصامتة. وأية محاولة لتعريف الموسيقى السينمائية بطريقة تفصل بين هذه الوظائف تبدو فاشلة. وبالمثل، فإن الربط الذى يقيمه روزار بين الموسيقى السينمائية والأسلوب الرومانسى المتأخر هو دقيق بشكل عام باعتباره وصفًا تاريخيًا، لكنه يفشل أيضًا باعتباره تعريفًا أساسيًا. والدليل الذى يقدمه روزار على هذه الفكرة هو مجرد توضيح لأن الأسلوب الرومانسى المتأخر كافٍ لكى يستدعى انطباع «الموسيقى السينمائية»، لكنه ليس شرطًا ضروريًا للتأليف الموسيقى لسينما. وسيطرة الموسيقى الأصلية المؤلفة بالأسلوب الرومانسى المتأخر كان نتيجة للعديد من العوامل الاقتصادية، والثقافية، والتاريخية، الموجودة خلال عصر الاستوديو، وهى العوامل التى كانت طارئة من الناحية التاريخية، لكنها لا توحى بأن الأسلوب الرومانسى له خصائص متأصلة تجعله أكثر ملاءمة للمصاحبة السينمائية أكثر من أنواع الموسيقى الأخرى. لقد كان كثير من النصوص الموسيقية بالفعل خلال فترة السينما الصامتة مؤلفة من مزيج من موسيقى الكونسير والأغنيات الشائعة الموجودة، وكانت تستخدم بقدر ما كانت تستخدم الموسيقى المؤلفة خصيصًا للفيلم. ومن خلال تعريف الموسيقى السينمائية بأسلوب الرومانسية المتأخرة، فإن روزار يعامل النتائج التاريخية باعتبارها سمات أساسية للموسيقى السينمائية، وهو بذلك «يجمد» معنى المصطلح طبقًا للطريقة التى شاع بها معناها منذ أكثر من ستين عامًا مضت.

وبرغم أن المشكلات الواضحة بالفعل فى أونطولوجيا روزار للموسيقى السينمائية قد تكون كافية لرفض المفهوم فى حد ذاته، فإن هناك مشكلات أخرى مهمة تظهر فى دفاعه عن الأنطولوجيا الخاصة به فى علاقتها بالتعريفات المتصارعة الشائعة بين دارسى الموسيقى السينمائية ومؤرخيها. على سبيل المثال، يقول روزار بأن الموسيقى السينمائية – وعلى نحو ينطوى على مفارقة، وربما غير منطقى – تختلف عن «النص الموسيقى» باعتباره مصطلحًا يشير إلى موسيقى الخلفية، والتى لا تأتى من مادة الفيلم ذاتها. (الموسيقى

التى تأتى من مادة الفيلم هى التى تجد لها مصدرًا واقعيًا يتعرف عليه المتفرج، مثل أن نرى على الشاشة فرقة تعزف، أو نسمع موسيقى صادرة من راديو. وعلى العكس فإن الموسيقى التى لا تأتى من مادة الفيلم هى التى لا يكون لها مصدر واقعى – المترجم).
والنصوص الموسيقية – على عكس الموسيقى السينمائية – لا تحتاج إلى أن تكون مكتوبة مباشرة للشاشة، ويمكن أن تقتبس عن نصوص سابقة الوجود. وهو يورد لذلك أمثلة، مثل «القطة السوداء» (١٩٣٤)، و«٢٠٠١: أوديسا الفضاء» (١٩٦٨)، وينتهى إلى أن «النص» مصطلح أكثر شمولاً من الموسيقى السينمائية.

وبالمثل ، فإن روزار يقف ضد المحاولات المعاصرة التى تضع الموسيقى الشائعة (الجماهيرية) ضمن بدائل وأنواع الموسيقى السينمائية. وفى أكثر أفكاره إثارة للجدل، يوجه روزار انتقادًا لـ «كيه جيه دونيللى» الذى يقول بأن موسيقى البوب فى فيلم «أداء» (١٩٧٠) تشكل نموذجًا للموسيقى السينمائية، موجودًا كبديل لنص الموسيقى الهوليوودى الكلاسيكى ويوجه روزار بشكل الخاص نقده لاقتراح دونيللى بأن دخول الموسيقى الجماهيرية للأفلام فى الستينيات «كبديل عن الموسيقى السينمائية» قد كسر «شكل الموسيقى السينمائية الذى عفى عليه الزمن لكنه بقى منذ الثلاثينيات» (دونيللى ٢٠٠١، ص ١٥٣). إن روزار يقول: إن تعريف دونيللى يقع فى تناقض منطقى إذ أن شكلاً من أشكال الموسيقى السينمائية لا يمكنه أن يحل محل ذاته. ولكى يصوغ الأمر بشكل أكثر اعتدالاً، فإن روزار صارم إلى حد ما فى قراءته لدونيللى، إذ يقول: إن هذا الأخير يقصد إلى تقديم تعريف أونطولوجى للموسيقى السينمائية وليس إلى تعريف تاريخى. إن قول دونيللى بأن «استبدال الموسيقى السينمائية» يمكن توضيحه بالتأكيد على ما تتضمنه الجملة التالية لذلك: «كما كان يفهم تاريخيًا قبل عام ١٩٦٧». فموقف دونيللى يدافع عن فهم له أبعاد تاريخية للموسيقى السينمائية، بينما صياغة روزار – برغم أنه يدعى العكس – تبدو جامدة، غير قابلة للتغيير، ولا تستجيب للتغير التاريخى. وإذا قبلنا تأكيد روزار على أن الأسلوب الكلاسيكى للموسيقى السينمائية قد تغير، فإن تعريفه للموسيقى السينمائية يحتاج إلى تحديد الأسباب وراء أن بعض أنواع الموسيقى قد تم استيعابها، بينما خصصت أنواع أخرى لتصنيف الموسيقى فى السينما.

والمناقشة التالية لروزار حول موسيقى المصدر فى مقابل النص (المؤلف خصيصًا للفيلم، ويستخدم كموسيقى خلفية – المترجم)، وكذلك الأسلوب الكلاسيكى فى مقابل الأسلوب الجماهيرى، تشوش الأشياء أكثر، إذ ينقل اهتمامه إلى خصائص وسمات النص الموسيقى السينمائى، بدلاً من الموسيقى السينمائية فى حد ذاتها. وعلى سبيل المثال يمنح مناقشة مطولة إلى حد ما للطريقة التى يظهر بها لحن «مع مرور الزمن» و«المارسييز» كمقطوعتين معزوفتين داخل مادة فيلم «كازابلانكا» (١٩٤٢)، كما أنهما أيضًا يظهران كتيمات موسيقية فى النص الموسيقى الذى ألفه ماكس ستاينر. إن مناقشة روزار هنا تميز بشكل قوى بين النص الموسيقى المؤلف وموسيقى المصدر – أى الموسيقى التى تسمعها الشخصيات داخل مكان أحداث الفيلم – لكن المناقشة تراوغ أمام السؤال الأكثر أهمية، وهو إذا ما كان روزار يُعرِّف نص ماكس ستاينر باعتباره «موسيقى سينمائية». وإذا كنا نعرِّف الموسيقى السينمائية باعتبارها موسيقى أصلية مكتوبة مباشرة للشاشة، فإنه سوف تكون هناك بعض المراوغة والغموض فى المقصود بكلمة «أصيلة». إن تيمة «مع مرور الزمن» فى فيلم «كازابلانكا» تعتبر أصيلة بمعنى أنها لم تكن موجودة قبل أن يكتبها ستاينر (كتنويع موسيقى نسمعه فى الخلفية وخارج مادة القصة – المترجم)، لكن من المؤكد أن التيمة ذاتها ليست أصلية. هل ذلك يلزمنا بموقف أن التيمات التى كتبها ستاينر خصيصًا هى موسيقى سينمائية، بينما التيمات المقتبسة عن مصادر سابقة هى موسيقى فى السينما؟ وإذا كانت هذه هى الحال، فإن التمييز بين الموسيقى السينمائية والموسيقى السينمائية يبدو متعسفًا وخادعًا.

والنصوص الموسيقية المؤلفة التى ظهرت باعتارها بديلاً للكلاسيكية الهوليوودية لاتزال تطرح مشكلة أخرى. فكما يشير روزار فى مناقشته حول صوت «موسيقى الفيلم»، فإن التعريف الأساسى للموسيقى السينمائية يستقى بعض قوته من الشخصية السينمائية (أو الطابع السينمائى) المميزة فى الموسيقى، وهذه الشخصية السينمائية يمكن سماعها فى الأعمال المكتوبة لتعزف فى حفلات الكونسير أكثر من عزفها داخل ستديوهات تسجيل الموسيقى للفيلم. ومع ذلك ماذا يجب علينا أن نصنع بالنصوص الموسيقية المكتوبة خارج أسلوب الرومانسية المتأخرة؟ إن مؤلفين موسيقيين مثل إيلمر بيرنستين وجيرى جولد

سميث، يبدون هم الورثة الحقيقيين للتقاليد التى نشرها ستاينر، وألفريد نيومان، وهوجو فريدهوفر، وإيريش فولفجانج كورنجولد. ومع ذلك فإن العديد من نصوصهم الموسيقية لا تستخدم اللحن والهارمونية بطرق متسقة مع تقاليد الرومانسية المتأخرة. وبعض ألحان جولدمان، على سبيل المثال فى «كوكب القرود» (١٩٦٨) و«الحى الصينى» (١٩٧٤) لا تبدو «موسيقى أفلام» على الإطلاق. فهل كل نص موسيقى يستخدم تقنية الاثنتى عشرة نغمة، وموسيقى الجاز، يوضع خارج مجال الموسيقى السينمائية؟ (يعرف أسلوب الاثنتى عشرة نغمة باللامقامية، وهو أسلوب معاصر لا يختار سبعًا من هذه النغمات لتؤلف مقام اللحن كما كان يحدث فى الموسيقى حتى العصر الحديث - المترجم). وبالمثل، هل من المنطقى أن نعرِّف النص الموسيقى لبيرنستين لفيلم «مقتل طائر مغرد» (١٩٦٢) كموسيقى سينمائية، لكننا نتعامل مع موسيقى الجاز الرائدة له لفيلم «الرجل ذو الذراع الذهبية» (١٩٥٥) كموسيقى فى السينما؟ وبرغم أن تعريف روزار يؤكد على الشخصية السينمائية للموسيقى السينمائية، فربما لم يكن ضروريًا للموسيقى السينمائية أن تبدو مثل «موسيقى الفيلم». لكن هذا يفتح الباب ببساطة أمام مجال من الحالات التى يحتمل أن يرفضها روزار باعتبارها «موسيقى سينمائية». هل يمكن للمرء أن يضع بداخل الموسيقى السينمائية نصوص موسيقى الجاز التى كتبها ليث ستيفنس لفيلم «الفتى الجامح» (١٩٥٣)، أو هنرى مانشينى لفيلم «لمسة الشر» (١٩٥٨)، لكن يجب أن نخرج منها نصوصًا موسيقية مثل موسيقى فرقة «إيرث، ويند آند فاير» لفيلم «أغنية باداس» (١٩٧١)، وموسيقى إيزاك هايز لفيلم «شافت» (١٩٧١)، أو كيرتس مايفيلد لفيلم «سوبرفلاى» (١٩٧٢)؟

ونموذج روزار يواجه مشكلات أيضًا مع أفلام «بعيدًا عن الأنظار» (١٩٩٨)، و«نادى القتال» (١٩٩٩)، والتى تبدو بدورها حالات على الخط الفاصل لتعريفه المفترض للموسيقى السينمائية. فمن ناحية، فإن هذه النصوص الموسيقية مؤلفة خصيصًا للفيلم واستخدمت تقنيات تقليدية لتطابق الموسيقى مع الحدث البصرى، ومن ناحية أخرى، فإن نصى هذين الفيلمين ليسا مؤلفين بالطريقة المعتادة، فقد قام كل من الدى جيه (مشغل الاسطوانات) ديفيد هولمز فى الفيلم الأول، والدى جيه داست برانزرز فى الفيلم الثانى، بخلق النص الموسيقى لاختيار عينات من تسجيلات سابقة لصنع الموسيقى.

وبسبب الصعوبات فى التعامل مع الأمثلة المضادة وحالات الخطوط الفاصلة، فإن تعريف روزار الذى يستخدم «اللغة العادية» لتعريف الموسيقى السينمائية يستعبد بلا ضرورة عددًا من الأمثلة يعتبرها مؤرخو الموسيقى السينمائية فى الأغلب موسيقى سينمائية. وكبديل لذلك، فإننى أقترح التعامل مع الموسيقى السينمائية «كمفهوم عنقودى أو جماعى»، على النحو الذى استخدمه بيريس جوت فى وصفه للفن (جوت ٢٠٠٠، ٢٠٠٥)، والذى استلهم مفهوم ويتجنشتاين «للتشابه العائلى» باعتباره المفهوم الأساسى للتصنيف، وقال جوت بأن التفسير العنقودى هو التفسير الذى لا يمكن أن يتحدد لا بالشروط المفردة أو المشتركة وحدها. وبدلاً من ذلك، يقترح جوت تفسيرًا جماعيًا (عنقوديًا) يستخدم الشروط الضرورية لكل حالة، ويتم استدعاء بعض هذه الشروط إذا كان الموضوع تحت الدراسة يقع تحت هذا المفهوم. أى أنه ليست هناك خاصية واحدة، ضرورية أو كافية، لكى يقع موضوع الدراسة تحت هذا المفهوم الجماعى الذى يستخدم معايير عديدة، ويحتوى على مجموعات فرعية من السمات والوظائف التى قد تكون كافية لكى يقع الموضوع تحت مفهوم معين.

وفى تطويره لهذا التفسير الجماعى، يقدم جوت أسبابًا عديدة وراء السبب فى تفضيل المفهوم الجماعى للوصول إلى تعريفات حول حالة أساسية مفردة، أو مجموعة من الخصائص الضرورية: ١- التفسير الجماعى ملائم على نحو أفضل للحالات التى تقع على الحدود الفاصلة بين التعريفات، وكذلك للأمثلة المضادة، ٢- وهو أيضًا ملائم لمناهج المنطق الاستقرائى التى تطبق عند دراسة موضوعات جديدة، ٣- وهو ينجح أكثر فى تحديد الطريقة التى نفكر بها عادة حول أسباب وضع موضوع معين داخل تصنيف محدد، أو إخراج هذا الموضوع خارج هذا التصنيف. وعلاوة على ذلك فإن التفسير الجماعى مناسب بشكل خاص لمفهوم الموسيقى السينمائية، والتى هى جزء من المشروع الإبداعى والمرتبط بعمليات أكبر من التغير الجمالى والتاريخى. ومثل مفهوم الفن، فإن الموسيقى السينمائية ليست محكومة بقاعدة، لكنها تتشكل من خلال المواضعات والتقاليد الموسيقية، بعضها قد يتم تنقيحه أو رفضه باعتباره جزءًا من العملية الإبداعية. وهكذا فإن التفسير الجماعى

للموسيقى السينمائية أكثر قدرة على التعامل مع الحالات على الخطوط الفاصلة، أو الأمثلة المضادة، التى تأتى كنتائج للابتكار والاختراع، بما فى ذلك الحالات التى لم تحدث بعد.

وبإتباع فكرة جوت، فإننى أود أن اقترح قائمة من المعايير المضافة إلى كون الشىء موسيقى سينمائية. وليس المقصود بهذه القائمة أن تكون تصنيفًا محددًا لسمات الموسيقى السينمائية، لكنه بالأحرى يجب أن تكون نقطة انطلاق فى تصوير مزايا التفسير الجماعى للموسيقى السينمائية. وتحتوى القائمة على بعض التداخل مع قوائم أخرى قدمها جيرولد ليفينسون ونويل كارول. وبنود هذه القائمة الخاصة بى هى: ١- الموسيقى المؤلفة خصيصًا للاستخدام كجزء من وسيط سمعى بصرى مسجل، ٢- الموسيقى المستخدمة لمصاحبة التصوير السينمائى للأشخاص أو الأماكن أو الأشياء أو الأفكار أو الأحداث، ٣- الموسيقى المستخدمة للتأكيد على عناصر من الفيلم، ٤- الموسيقى المستخدمة لتوصيل سمات إحدى شخصيات الفيلم، ٥- الموسيقى المستخدمة للدلالة على عاطفة أو مزاج فى المشهد، ٦- الموسيقى المستخدمة لإعطاء وجهة نظر إحدى شخصيات الفيلم، ٧- الموسيقى المستخدمة للتأكيد على الأفعال التى يصورها المشهد، ٨- الموسيقى المستخدمة لتعزيز السمات الشكلية للفيلم، ٩- الموسيقى التى تبدو مثل الموسيقى السينمائية.

ومن خلال مفهوم جماعى للموسيقى السينمائية، يمكننا أن نعيد دراسة بعض الأمثلة التى سبق تقديمها فى هذا الفصل، لنرى كيف تقوم بعملها. وعلى سبيل المثال، فإن النصوص الموسيقية المؤلفة لأفلام هوليوود الكلاسيكية تفصح عن معظم - إن لم يكن كل - هذه الأنواع، لذلك يمكننا أن نفهم لماذا يحاول روزار تعريف الموسيقى السينمائية من خلال نموذج المؤلفات الموسيقية لأفلام هوليوود الكلاسيكية. والكثير من الموسيقى المستخدمة لمصاحبة الأفلام الصامتة تتلاءم مع الأنواع من ٢ إلى ٨، ولكن ليس بالضرورة مع ١، ٩، وذلك لأن معظم الموسيقى لم تكن مكتوبة خصيصًا للأفلام، لكن كان يتم انتقاؤها من تراث موسيقى الكونسير والموسيقى الجماهيرية المعاصرة لهذه الأفلام. وتيمة أغنية فيلم «جولد فينجر» (١٩٦٤) والتى كتبت خصيصًا لتلك الحلقة من سلسلة أفلام جيمس بوند تتلاءم مع الأنواع ١، ٢، ٤، ٦، ٨، ومع ذلك فإن أغنية مثل «أصوات الصمت» التى كانت مكتوبة قبل ظهور فيلم «الخريج» (١٩٦٧) لا تتطابق مع معيار كونها موسيقى أصيلة للفيلم. وموسيقى أفلام «سوبرفلاى»، و«بعيدًا عن الأنظار» و«نادى القتال» تبدو

متطابقة مع المعايير من ١ إلى ٨، لكن أسلوب هذه النصوص الموسيقية يختلف عن النموذج الهوليوودى الكلاسيكى، لذلك فإنها لا تبدو باعتبارها موسيقى سينمائية على النحو الذى وضعه روزار. لذلك فإن هذه الموسيقى الجماهيرية لن تعتبر موسيقى سينمائية كما فى المعيار الأخير طالما أن الموسيقى السينمائية تتحدد معياريًا بارتباطها بالأسلوب الرومانسى عند فاجنر، وشتراوس، ومالر. وأخيرًا فإن المفهوم الجماعى للموسيقى السينمائية يمكن حتى أن يتعامل مع الحالات التى تقع فى الحدود القصوى، مثل موسيقى أليكس نورث المرفوضة لفيلم «٢٠٠١: أوديسا الفضاء» (١٩٦٧)، والتى تتلاءم مع المعايير من ١ إلى ٩، لكن لأنها لم تستخدم فى فيلم كوبريك، فإنها لا تصحب الصور فى الفيلم بالفعل، كما أنها لا تؤدى أية وظيفة سردية كما كان متوقعًا لها أن تفعل.

ومن المهم أن نلاحظ أيضًا أن التفسير الجماعى للموسيقى السينمائية لا يمنع استخدام مصطلحات مثل «موسيقى المصدر» أو «الموسيقى التى تؤكد المعنى» طبقًا لما تتضمنه فى الفهم الشائع. إن مفهوم موسيقى المصدر هو من النتائج المنطقية للتصنيف ٢، باعتبار دور الموسيقى فى عالم الفيلم، لكن ذلك لا يمنع الطرق التى يمكن بها اعتبارها موسيقى سينمائية طبقًا للتفسير الجماعى. فموسيقى المصدر يمكنها – وهى تقوم بذلك أحيانًا – أن تؤدى وظائف أخرى، مثل تأسيس المزاج العاطفى، أو توصيل عواطف الشخصية. وينطبق هذا الشرط ذاته على الموسيقى التى تؤكد المعنى، وتأتى من خارج مادة موضوع الفيلم، والتى تتلاءم مع أى من الأنواع التى ذكرناها سابقًا.

- الموسيقى السينمائية وعلم النفس

قامت الدراسات الحديثة فى الموسيقى السينمائية بتطبيق نموذجين لشرح الطرق التى تقوم بها الموسيقى السينمائية بالتفاعل مع العالم النفسى للمتفرج. والنموذج الأول يصف الاندماج العاطفى والوظائف الدلالية للموسيقى السينمائية، من خلال التحليل النفسى عند فرويد ولاكان. أما النموذج الثانى فيشرح الأبعاد المؤثرة عاطفيًا والوظائف السردية للموسيقى السينمائية، من خلال إطار فلسفة الإدراك. وهذان النموذجان مدفوعان على الأقل بالسؤال الذى سيطر على منظرى الموسيقى السينمائية لفترة طويلة، وهو كيف

يمكن للموسيقى فى السينما أن تفى بالوظائف السردية، بينما تعمل بطريقة لا يكون بها المتفرج واعيًا بها. وبذلك فإن الموسيقى السينمائية تبدو عند سماعها محتوية على تناقص أو مفارقة: إنها تعطى بعضًا من المتع الجمالية، والأبنية الشكلية، والمغزى العاطفى، كما تفعل الموسيقى الأخرى، لكن المقصود أن تعمل بطريقة مختلفة تمامًا.

وهناك العديد من الدارسين، مثل كلوديا جوربمان (١٩٨٧)، وكاريل فلين (١٩٩٢)، وأناهيد كاسابيان (٢٠٠١)، وصامويل شيل (١٩٨٤)، يستخدمون التفسير الذى يعتمد على التحليل النفسى لشرح التفاعل غير الواعى للموسيقى السينمائية مع عمليات الفرجة. إن هذا النموذج يوحى أن الموسيقى السينمائية تلعب دورًا مهمًا وخاصًا فى تأسيس الموقف الذى سوف يقيم فيه المتفرج عندما يشاهد الفيلم. ويصنع جوربمان تشابهًا بين الجاذبية السمعية للموسيقى السينمائية وصوت المنوم (المغناطيسى) الذى يجذبنا إلى الذوبان غير الواعى فى المتطلبات الأيديولوجية للنص الفيلمى. وهذا التفسير تنويع على النظريات التى تصنع «خطوط اتصال» (بين النظريات المختلفة - المترجم) والتى شاعت فى الدوريات السينمائية مثل «سكرين» خلال سبعينيات القرن العشرين. وطبقًا لهذه النظرة، فإن الموسيقى مثل التقنيات الأخرى ذات المغزى السينمائى تعمل على «وصل» لاوعى المتفرج بعالم الفيلم، والموسيقى مجهزة بشكل خاص لتؤدى هذه المهمة بسبب جذبها المباشر لمشاعر المتفرج.

وعلى النقيض من هذا النموذج، فإن الباحثين فى المجال الفرعى لعلم نفس الموسيقى قد أضافوا تفسيرًا يعتمد على فلسفة الإدراك بالنسبة لإدراك الموسيقى السينمائية. وقد تطور هذا النموذج من خلال سلسلة من التجارب التى قامت بقياس العديد من الأشياء، من بينها تأثير الموسيقى على إدراكنا للمعنى العاطفى للأفعال والشخصيات المصورة، وقدرة الموسيقى على تعزيز ذاكرة المتفرج بالأحداث التى يقدمها الفيلم، وقدرة الموسيقى على تشكيل تفسير المتفرج للمواقف النابعة من مادة موضوع الفيلم، وعلى تغيير توقع المتفرج حول نتائج ما سوف يقع من أحداث (مارشال وكوهين ١٩٨٨، ليبسكومب وكيندال ١٩٩٤، بولتز وآخرون ١٩٩١، بولريان وجولدينرينج ١٩٩٤).

وكتلخيص لهذه الأبحاث، تقترح أنابيل كوهين إطارًا من التداعى المنسجم لفهم قدرة الموسيقى السينمائية على التوصيل (٢٠٠١)، وبالنسبة إليها فإن الموسيقى يتم إدراكها من خلال ثلاث قنوات متوازية تعتمد على المجالات المختلفة، وتستخدم لصياغة المعنى وبناء الكلام والموسيقى والمعلومات البصرية، والتى يتم توصيلها من خلال سرد الفيلم. إن المتفرج يستخدم من لحظة إلى أخرى عمليات إدراكية من أسفل إلى أعلى، ومن أعلى إلى أسفل، لكى يستخرج المعلومة السردية والمعانى العاطفية الضرورية لتشكيل قصة متماسكة ومتسقة من مادة موضوع الفيلم. وربما كان الأكثر أهمية هو أن القدرة على تشكيل قصة متسقة يعتمد على فهم المتفرج للانسجام بين أكثر من مؤثر حسى فى وقت واحد، يؤثر عاطفيًا على قيامنا بتجميع المدركات فى مجالات بصرية وسمعية فى الذاكرة قصيرة الأجل. أى أن الموسيقى السينمائية تعمل من خلال العملية الإدراكية عند المتفرج للتطابق بين المعلومات الموسيقية والبصرية. وبالنسبة لكوهين، فبرغم أن العنصر الصوتى للموسيقى مشفر فى الذاكرة الحسية، فإنه يفشل فى الانتقال إلى الذاكرة قصيرة الأجل. وبدلاً من ذلك، وبسبب الاستدلال الناتج عن الذاكرة طويلة الأجل، فإن العنصر الصوتى للموسيقى يتراجع فى الوقت الذى يتم فيه تخزين المعلومة حول السرد. وهذا النموذج الذى يقوم على انسجام التداعى عند كوهين يشرح إذن كيف أن الموسيقى فى السينما توصل المغزى العاطفى للأحداث السردية، وتثير تأثيرات من مستوى منخفض فى المتفرج.

وداخل كل نموذج من هذه النماذج، فإن الموسيقى السينمائية تحقق آثارها المحددة بالعمل على مستوى اللاوعى. وبالنسبة لجوربمان فإن الموسيقى السينمائية تتوقف عن التأثير الأيديولوجى فى المتفرج إذا كان واعيًا بوجودها، فإذا استمع المرء إلى صوت المنوم (المغناطيسى) توقفت اللعبة وانتهت. وبالمثل فإن كوهين تسوق أدلة تجريبية لتدعم مفهوم أن الموسيقى السينمائية تدرك بشكل غير واعٍ، وهى تشير إلى دراسة بحثية قام بها آرشى ليفى، حيث طلب من الذين تجرى عليهم الدراسة – وخلال خروجهم من قاعة العرض– تقييم تأثير الموسيقى على الفيلم الذى شاهدوه لتوهم. وقد أجاب معظمهم بأن الموسيقى كانت جيدة برغم أنه لم تكن هناك فى الحقيقة أية موسيقى فيما عدا تلك التى كانت مع التيترات فى بداية الفيلم (كوهين ٢٠٠٠، ص ٣٦٦).

ومع ذلك فمن الواضح أن لكل نموذج فهمًا مختلفًا للاستماع غير الواعى. وبالنسبة للمتمسكين بنموذج التحليل النفسى فإن جاذبية الموسيقى السينمائية تتأسس فى عمليات التخيل غير الواعى، خاصة الخيال الفطرى الذى يدور حول مكان وبيئة الأحداث. وطبقًا لهذه النظرية فإن الموسيقى السينمائية – مثل أنواع الموسيقى– تدمج وحدة الذات مع جسد الأم بقدر ما أن الموسيقى تخلق محيطًا سمعيًا يذكرنا بتجاربنا فى الرحم وقبل أن نولد (روزالاتو ١٩٧٤، آنزيو ١٩٧٦). وعلى النقيض فإن منظرى فلسفة الإدراك يعتبرون أن الاستماع غير الواعى يعنى ببساطة الصوت المدرك تحت عتبة انتباهنا الواعى. وفى الحقيقة أن كوهين تقترح أن عدم القدرة على سماع الموسيقى السينمائية شبيهة بظاهرة «العمى غير المقصود». ففى التجارب التى أجراها دان ليفين ودانييل سايمونز، أظهرت أنه بسبب حدود انتباهنا، يكون الأشخاص تحت التجربة «عميان» أمام الكثير من المعلومات الواقعة داخل المحيط البصرى (مقتبس عند كوهين ٢٠٠١، ص ٢٥٦). ومثل العنصر الصوتى فى الموسيقى، فإن جزءًا من المجال البصرى فى هذه التجارب يدرك بشكل غير واعٍ، لكن المعلومات لا يتم الاحتفاظ بها سواء فى الذاكرة قصيرة أو طويلة الأجل. وبينما تكون العلاقة بين سماع الموسيقى السينمائية والعمى غير المقصود علاقة مثيرة للاهتمام، فإن كوهين تقترح أن التوازى الأهم يمكن تطويره من خلال أبحاث حول دور الأوزان الشعرية فى إدراك الكلام، وهو الذى يقدم للمستمعين مفاتيح فى شكل إيقاع أنماط الكلام، لكن عندما ما يتجاهله المستمعون من أجل التركيز على المضمون الدلالى لرسالة الكلام.

وبرغم أننى أدعم تمامًا نموذج علم نفس الموسيقى السينمائية، كما صيغ فى إطار انسجام التداعى كما قدمته كوهين، فإننى أقترح أيضًا أن تضع فى اعتبارنا أن سماع الموسيقى السينمائية ظاهرة تشبه إدراك ما هو أصغر من أن يدرك. لقد قدمت دراسة «ميركيل وآخرون تعريفًا لهذا النوع من الإدراك على أنه الشئ الذى يحدث عندما يكون «المؤثر» أقل من عتبة الشعور بالنسبة للوعى، وأنه يؤثر فى الأفكار أو الأحاسيس أو الأفعال (ميركيل وآخرون، ٢٠٠١، ص ١٢٣–١٢٤). وتبدو الموسيقى السينمائية منطبقة على الشرطين فى هذا التعريف، حيث إن المتفرجين يدركون الموسيقى – فى الجزء الأكبر – بدون وعى، كما أنها تؤثر فى إدراكاتهم وأفكارهم حول الأحداث المقدمة على الشاشة.

وبرغم أن كوهين لا تصف الأمر بهذه الطريقة، فإن مراجعتها للأدبيات النفسية حول إدراك الموسيقى السينمائية تبدو داعمة لهذه الشروط الضرورية والكافية للظواهر الأقل من أن تدرك بشكل واعٍ.

وبرغم تلك الحالة البديهية، فإنه يبدو لى أن هناك قيمة إضافية كاشفة فى التفكير حول الموسيقى السينمائية باعتبارها إدراكًا لما هو أقل من أن يدرك بشكل واعٍ، فهو أولاً أكثر دقة من مفهوم الإنصات غير الواعى، لأن هذا الأخير مفهوم شديد العمومية بحيث لا تكون له قيمة كبيرة. كما أن جورج لاكوف وسيفن جونسون يشيران إلى أن ٩٥ فى المائة من التفكير هو تفكير غير واعٍ (لاكوف وجونسون ١٩٩٩، ص ١٢). ومعاملة الاستماع إلى الموسيقى السينمائية كجزء من كتلة غير متميزة لا يسهم فى توصيل ما هو متفرد وخاص حول الظاهرة. ومع ذلك فإن الأهم هو أن مفهوم «الإنصات غير الواعى» مفهوم مشوب - خاصة فى الدراسات السينمائية الأكاديمية - بارتباطه بإطار من التحليل النفسى لتحليل آثار السينما على المتفرجين. ولهذا السبب وحده، ربما كان من الأفضل رفض مصطلح «الإنصات غير الواعى» كلية، لتفادى المعانى المتضمنة التى يستتبعها إطار كوهين حول انسجام التداعى، مثل «عقدة أوديب» أو «مرحلة المرآة».

وثانيًا، فإن مفهوم إدراك ما هو أقل من أن يدرك يجسد قدرة الموسيقى السينمائية على التأثير فى العمليات الإدراكية. لقد قام علماء النفس الإدراكيون بالعديد من التجارب التى توضح الطرق التى تقوم بها الظواهر غير المدركة بإيقاظ العمليات الإدراكية من خلال التأثير فى المؤثر الذى يتم إدراكه بوعى، وكيف تتم معايشة هذه المؤثرات. وقد اختبرت العديد من هذه التجارب آثار المؤثرات الخفية على قدرة الأشخاص على إدراك أو معرفة الحروف الناقصة من كلمة. وعلى سبيل المثال، وفى دراسة ماك وروك فى عام ١٩٩٨، طلب من المعرضين للتجربة استكمال حروف كلمة بسرعة، وتوصل معظمهم إلى الحروف الصحيحة. وفى دراسة أخرى أجراها مور وإيجيث (١٩٩٧)، استخدمت مؤثرات غير مدركة لصنع إيهام موللر لاير، وطلب من الأشخاص تقييم الطول النسبى للخطوط الأفقية فى مقابل أشكال عشوائية من نقاط بالأبيض والأسود. وخلال المحاولات الأولى، حدد الأشخاص على نحو صحيح الخط الذى يبدو أطول، ومع ذلك ففى المحاولة الرابعة كانت

الخطوط متساوية، لكنها كانت موضوعة على خلفية من شكل توجد فيه النقاط السوداء كأقواس منحنية إلى الداخل أو الخارج. ولقد حدد الأشخاص الخط على خلفية نقاط منحنية إلى الداخل باعتباره أطول من الخط على خلفية منحنية إلى الخارج، لكنهم لم يكونوا واعين بأشكال النقاط السوداء ذاتها.

إن هذا النوع من إحداث التأثير لا يبدو من السمات المميزة للمؤثرات التى لا نعيها فى دراسات ليفين وسايمون عن العمى غير المقصود. وفى هذه التجارب، فإن الشروط المتغيرة غير المدركة لا تبدو مؤثرة فى التفكير أو السلوك، إن المؤثرات موجودة فقط، لكنها غير ملحوظة. لذلك، وبرغم أن من الصحيح القول بأن المتفرجين يعيشون نوعًا من «الصمم غير المقصود» فيما يتعلق بالموسيقى السينمائية، فإن هذا لا يوضح بشكل إيجابى المدى الذى تؤثر فيه الموسيقى السينمائية فى انتباهنا الواعى للسمات المهمة فى الشخصية، والنصوص الفرعية العاطفية، ومواضعات النمط الفيلمى، وتوقعاتنا حول ما سوف يحدث فى السرد. خذ مثالاً فى الموسيقى العصبية المستخدمة للإيحاء بوجود قاتل فى الدولاب، أو الانفجار الأوركسترالى للموسيقى الرومانسية التى تجعلنا نتوقع تبادل قبلة بين البطل والبطلة. لهذه الأسباب، فإن مفهوم الموسيقى السينمائية بوصفه نوعًا مما هو أقل من أن يدرك، يعطينا مفهومًا مفيدًا وكاشفًا لدراسة الطرق التى تؤثر بها الموسيقى السينمائية فى إدراك المتفرج للأحداث النابعة من مادة موضوع الفيلم.

خاتمة: جماليات الموسيقى السينمائية

عبر العقود الأخيرة، كانت جماليات الموسيقى السينمائية محكومة بمفهوم الملائمة، والذى يقصد به النقاد والممارسون أن الموسيقى تتطابق جيدًا مع القصة التى تصاحبها، وأن تقوم الموسيقى بشكل مؤثر وفعال بوظيفتها الدرامية، وأن تقوم بذلك بدون لفت انتباه المتفرج بعيدًا عن المعلومات السردية المهمة. وذلك يتيح قاعدة عملية جيدة لتقييم السمات الجمالية للموسيقى السينمائية، لكنها أيضًا قاعدة فضفاضة إلى حد كبير. فالحكم على قيمة نص موسيقى سينمائى، أو تيمات موسيقية بعينها، هو أمر يعتمد على السياق. وحيث إن كل فيلم يفرض مشكلاته وتحدياته الخاصة به، فيجب على كل موسيقى لفيلم أن تحاول حل هذه المشكلات ومواجهة هذه التحديات بطريقتها الخاصة.

وفى ضوء ذلك، فإن المفهوم الفضفاض حول الملاءمة يفترض مسبقًا بعض الفهم لأونطولوجيا الموسيقى السينمائية، بالإضافة إلى الطرق التى تقوم بها الموسيقى السينمائية بإشراك نفسية المتفرج. وللوصول إلى نتائج حول فاعلية أو عظمة نص موسيقى بعينه، يجب أن يملك المرء أولاً فهمًا واضحًا لما هى الموسيقى السينمائية وما هو مفترض أن تقوم به. لقد حاولت فى هذا الفصل أن أتحدث عن هذه المسائل، برسم الخطوط العريضة للتفسير الجماعى (أو العنقودى) لأنطولوجيا الموسيقى السينمائية، ودور الإنصات غير الواعى فى الإدراك السينمائى. وكما يتضح، فإن المفارقة هو أن الموسيقى تكون ملحوظة أكثر فى غيابها، خلال تلك اللحظات من الفيلم عندما يتم توقعها على النحو المعتاد. لقد أكد المؤلف الموسيقى برونيسلاو كابر أنه «ليس هناك ما هو أكثر صخبًا فى الأفلام من الصمت»، وذلك فى إشارته إلى أهمية الموسيقى فى السرد السينمائى (كارلين ١٩٩٤، ص ١١).

شـكـر وتـقـديـر

أود أن أشكر مارك مينيت على ملاحظاته حول مشغلى الأسطوانات الذين تحولوا إلى مؤلفين للموسيقى السينمائية.

* * *

انظر أيضًا «الصوت» (الفصل ٢٤).

المراجع

Anzieu, D. (1976) "L'enveloppe sonore du soi," *Nouvelle Revue de Psychoanalyse* 13 (spring): 161–79.

Boltz, M., Schulkind, M., and Kantra, S. (1991) "Effects of Background Music on Remembering of Filmed Events," *Memory and Cognition* 19: 595–606.

Brown, R. (1994) *Overtones and Undertones: Reading Film Music*, Berkeley: University of California Press.

Bullerjahn, C., and Güldenring, M. (1994) "An Empirical Investigation of Effects of Film Music Using Qualitative Content Analysis," *Psychomusicology* 13: 99–118.

Carroll, N. (1998) *Mystifying Movies: Fads and Fallacies in Contemporary Film Theory*, New York: Columbia University Press.

Chell, S. (1984) "Music and Emotion in the Classical Hollywood Film: The Case of *The Best Years of Our Lives*," *Film Criticism* 8(2): 27–38.

Cohen, A. (2000) "Film Music: Perspectives from Cognitive Psychology," in J. Buhler, C. Flinn, and D. Neumeyer (eds.) *Music and Cinema*, Hanover, NH: University Press of New England, 360–77.

—— (2001) "Music as a Source of Emotion in Film," in P. Justin and J. Sloboda (eds.) *Music and Emotion: Theory and Research*, Oxford and New York: Oxford University Press, 249–72.

Donnelly, K. J. (2001) "*Performance* and the Composite Film Score," in K. J. Donnelly (ed.) *Film Music: Critical Approaches*, New York: Continuum, 152–66.

Eisler, H., and Adorno, T. (1994) *Composing for the Films*, London; and Atlantic Highlands, NJ: Athlone Press.

Flinn, C. (1992) *Strains of Utopia: Gender, Nostalgia, and Hollywood Film Music*, Princeton, NJ: Princeton University Press.

Gaut, B. (2000) "'Art' as a Cluster Concept," in N. Carroll (ed.) *Theories of Art Today*, Madison: University of Wisconsin Press, 25–44.

—— (2005) "The Cluster Account of Art Defended," *British Journal of Aesthetics* 45(3) (July): 273–88.

Goldmark, D. (2005) *Tunes for "Toons": Music and the Hollywood Cartoon*, Berkeley: University of California Press.

Goodman, N. (1976) *Languages of Art*, Indianapolis: Hackett.

Gorbman, C. (1987) *Unheard Melodies: Narrative Film Music*, London: British Film Institute; and Bloomington: Indiana University Press.

Kalinak, K. (1992) *Settling the Score: Music and the Classical Hollywood Film*, Madison: University of Wisconsin Press.

Karlin, F. (1994) *Listening to Movies: The Film Lover's Guide to Film Music*, New York: Schirmer Books.

Kassabian, A. (2001) *Hearing Film: Tracking Identifications in Contemporary Hollywood Film Music*, New York: Routledge.

Kivy, P. (1997) "Music in the Movies: A Philosophical Enquiry," in R. Allen and M. Smith (eds.) *Film Theory and Philosophy*, Oxford: Clarendon Press; and New York: Oxford University Press, 308–28.

Lakoff, G., and Johnson, S. (1999) *Philosophy in the Flesh: The Embodied Mind and Its Challenge to Western Thought*, New York: Basic Books.

Levinson, J. (1996) "Film Music and Narrative Agency," in D. Bordwell and N. Carroll (eds.) *Post-Theory: Reconstructing Film Studies*, Madison: University of Wisconsin Press, 248–82.

Lipscomb, S., and Kendall, R. (1994) "Perceptual Judgment of the Relationship between Musical and Visual Components in Film," *Psychomusicology* 13: 60–98.

London, K. (1936) *Film Music: A Summary of the Characteristic Features of Its History, Aesthetics, Technique, and Possible Developments*, trans. E. Bensinger, London: Faber and Faber.

Mack, A., and Rock, I. (1998) *Inattentional Blindness*, Cambridge, MA: MIT Press.

Marshall, S., and Cohen, A. (1988) "Effects of Musical Soundtracks on Attitudes toward Geometrical Figures," *Music Perception* 6: 95–112.

Merikle, P., Smilek, D., and Eastwood, J. (2001) "Perception without Awareness: Perspectives from Cognitive Psychology," *Cognition* 79: 115–34.

Moore, C. M., and Egeth, H. (1997) "Perception without Attention: Evidence of Grouping under Conditions of Inattention," *Journal of Experimental Psychology* 23: 339–52.

Rosar, W. (2002) "Film Music – What's in a Name?," *Journal of Film Music* 1: 1–18.

Rosolato, G. (1974) "La voix: entre corps et langage," *Revue Française du Psychoanalyse* 38 (January): 75–94.

(١٨)

السرد (الروائى)

نويل كارول

معظم الأفلام التى نقابلها – سواء كانت روائية أم لا روائية – هى سردية فى طبيعتها. وبالطبع فإن الأفلام ليست هى الوسيط الوحيد التى يظهر فيها السرد على نحو واضح، لكن الأفلام الروائية شديدة الانتشار إلى درجة أن مناقشة السرد السينمائى موضوع لا يمكن تجاهله من أجل فلسفة للصورة المتحركة.

ولأنه يبدو من المنطقى أن نفترض مسبقًا أن السرد يتضمن ساردًا (تشاتمان ١٩٩٠)، فمن الطبيعى أن يثار سؤال حول طبيعة هذا السارد. من هو أو ما هو السارد السينمائى؟ ربما بدت الإجابة بالنسبة إليك تتطلب بعض التفكير. السارد هو فقط صانع أو صانعو الفيلم، المسئولون عن عملهم. إننا إذا تحدثنا عن فيلم لاروائى مثل «ضباب الحرب (٢٠٠٣) فسوف يكون إيرول موريس هو السارد، وإذا تحدثنا عن فيلم روائى مثل «ليس هناك وطن للرجال العجائز» (٢٠٠٧) فإن الساردين هما الأخوان كوين. ومع ذلك، وحتى لو بدت الإجابة سهلة ومباشرة بالنسبة للأفلام اللاروائية، فإن العديد من الفلاسفة يشكون أن الأفلام الروائية أكثر تعقيدًا، ولكى نفهم السبب فإن من المفيد أن نأخذ جولة فى نظرية الأدب.

بالنسبة لدراسة الروايات، يُصنع عادة تمييز بين المؤلف الفعلى، والمؤلف المتضمن، والسارد. المؤلف الفعلى هو الشخص الحقيقى الذى كتب النص ويقوم بتحصيل ما يجنيه منه. أما المؤلف المتضمن فهو المؤلف كما يُظهر نفسه فى النص، وقد يتشارك المؤلف

المتضمن والمؤلف الفعلى فى المعتقدات، والرغبات، والميول، والنزعات، لكنهما أيضًا قد لا يتشاركان فى ذلك، فقد يكون المؤلف الفعلى رقيقًا فى مشاعره، لكنه يرتدى قناع النزعة الكلية الساخرة المريرة من أجل أن يحكى حكايته بطريقة معينة. إن المؤلف المتضمن هو الوكيل المسئول عن طريقة كتابة الرواية، فى طابعها، وبنائها، والحذف البلاغى فيها، والتأكيدات على نقاط معينة.

وبالإضافة إلى المؤلف الفعلى والمؤلف المتضمن للنص الأدبى، وقد يكون هناك أيضًا سارد (أو الراوى)، وهو مخلوق متخيل (موجود على نحو ما داخل عالم الرواية - المترجم)، إنه جزء من العالم الروائى المتخيل كما يتم تقديمه فى النص، وهو فى الحقيقة الشخص المتخيل الذى يقدم لنا النص، وقد يظهر بوصفه شخصية فى القصة، كما فى رواية هنرى جيمس «ما كانت تعلمه ميزى»، كما أن واطسون هو السارد (الراوى) الظاهر والصريح لمغامرات شيرلوك هولمز، وهو كشخصية يدخل فى الرواية باعتباره ساردها (راويها، إنه متخيل فى القصة التى يعيش فيها لكى يقدمها لنا.

لكن بالإضافة إلى السارد الواضح أو الصريح مثل واطسون، يمكن القول باحتمال وجود سارد روائى متخيل متضمن (غير صريح أو مباشر). وعلى سبيل المثال، فى القصة القصيرة الكلاسيكية لرينج لاردنر «قصة الشعر»، هناك سارد صريح هو الحلاق، لكنه - بفهمه الضيق للموقف - ليس هو الذى يجعلنا نعلم أن جيم كيندال قد تم قتله حقًا، ومع ذلك فإن من المنطقى أن نفترض أنه تم اختبارنا بأن ذلك حقيقى فى العالم الروائى للقصة القصيرة. لكن إذا احتاج السرد إلى سارد، من الذى يقول لنا إن ذلك قد حدث؟ إنه السارد الروائى المتخيل المتضمن.

لماذا يجب علينا الاعتقاد بوجود مثل هذا السارد الروائى المتضمن؟ يمضى البرهان على هذا النحو: الرواية هى شىء يخول إلينا فيه أن نتخيل أن الأحداث فى الرواية الحقيقية كما حدثت فى عالم الرواية. وعندما يكون هناك سارد صريح يحكى لنا الحكاية، فإننا نتخيل أنه يقرر الحقيقة فى عالم السرد (إلا إذا كان لدينا سبب ما فى أن نشك أنه لا يمكن الثقة به، أو أن معرفته محدودة بشكل أو بآخر). ومع ذلك، وعندما يكون هناك سارد صريح

واضح، فإنه يمكن القول بأنه لايزال هناك سبب للشك فى وجود سارد متضمن قريب، أى وكيل سردى يؤكد أو يقرر ما هو حقيقى داخل عالم القصة.

لماذا؟ نتذكر أولاً أن من المفترض مسبقًا أنه ليس هناك سرد بدون سارد، لكن عندما يتعلق الأمر بعالم روائى متخيل، فإن من المفترض ألا يكون السارد مؤلفًا فعليًا أو متضمنًا. إن المؤلف الفعلى لا يمكن أن يقرر أن الأشياء حقيقية فى عالم القصة، فما يفعله المؤلف الفعلى حقيقة هو تأسيس أن ما هو «روائى متخيل» هو على هذا النحو وذاك (إنه لا يقرر أن من الحقيقى أنه على هذا النحو وذاك). لقد قالت مارجريت ميتشيل أن من «الروائى المتخيل» أن سكارليت أوهارا كانت تعيش فى بلدة تدعى تارا (فى رواية «ذهب مع الريح» – المترجم)، ولم تقم ميتشيل بالتأكيد الحقيقى على أن «سكارليت عاشت فى تارا»، فإنها لو فعلت ذلك فإنها تكون قد ذهبت.

وتكمن المشكلة ذاتها فى المؤلف المتضمن، حيث إنه مسئول عن «ذهب مع الريح» باعتبارها رواية (متخيلة). وكل من المؤلف الفعلى والمؤلف المتضمن يقفان على الجانب الخاطئ فيما يتعلق بتقديم تأكيدات أو تقارير حول الحالة فى العالم المتخيل. إن المؤلف المتضمن يستطيع أن يقدم تأكيدات حول ما هو روائى (متخيل)، ولكن ليس حول ما هو حقيقى فى السرد.

ومع ذلك فإن من التأكيد السردى الحقيقى فى العالم الروائى المتخيل أن سكارليت أوهارا عاشت فى تارا. ما الذى جعل هذا التأكيد السردى يتماشى مع كل التأكيدات الأخرى التى نتخيل أنها حقيقية فى العالم الروائى المتخيل فى «ذهب مع الريح»؟ إن لم يكن هناك سارد صريح منظور، فإننا نجبر على افتراض وجود سارد روائى متضمن، وكيل سردى يعتقد (على عكس المؤلف الفعلى) أن سكارليت أوهارا، وريت باتلر، وآشلى ويلكس، والآخرين، موجودون، ويحكى لنا تجاربهم ومحنهم باعتبارها حقائق نمضى فى تخيلها. وعلاوة على ذلك، فإن السارد الروائى المتضمن – مثله مثل السارد الروائى الصريح – يقيم فى العالم الروائى المتخيل، باعتباره شخصية روائية متخيلة، حتى لو كانت الشخصيات الروائية المتخيلة الأخرى تعلم بوجوده.

والسؤال بالنسبة لفلسفة الصورة المتحركة هو ماذا من هذه التعريفات الأدبية يمكن أن يتماشى مع السينما وإلى أى مدى (أى أنه إذا كان سارد روائى متضمن على سبيل المثال، إلى أى حد هو موجود، دائمًا، أحيانًا، لا يوجد أبدًا؟). ومن الواضح أن للصور المتحركة مؤلفًا فعليًا، إن زانج ييمو هو المؤلف الفعلى لفيلم «جو دو» (١٩٩٠)، ووجوده متضمن فى الفيلم، بشكل صادق أو غير صادق. ويمكن أن يكون أيضًا للصور المتحركة سارد صريح، مثل ليستر بورنام فى فيلم «جمال أمريكى» (١٩٩٩)، وهو شخصية فى القصة، أو سارد صريح فى شكل معلق من خارج الكادر، كما هى الحال فى فيلم «آل أمبرسون العظماء» (١٩٤٢). لكن هل هناك فى روايات الصور المتحركة سارد روائى متضمن، وإذا كان الأمر كذلك فإلى أى مدى؟

قد تكون هناك بعض الأسباب لإنكار افتراض وجود السارد الروائى (المتخيل) المتضمن، ذلك لأننا مضطرون إلى افتراض الوجود الشامل لهذا السرد، لأن السرد يتطلب ساردًا. ولكن ربما كنا قد صرفنا النظر بأسرع مما يجب عن إمكانية أن يكون المؤلف الفعلى هو السارد. لماذا نفترض أنه يجب أن يكون هناك فعل للتأكيد أو التقرير داخل العالم الروائى، من أجل التصديق على هذا الأمر أو ذاك فى الرواية؟

بالأحرى، فإن ما يجعل شيئًا ما صادقًا فى الرواية هو أن المؤلف الفعلى افترض أننا نتخيل (ونستمتع بما هو غير مؤكد) فيما يخص بعض المضامين، وعلى سبيل المثال فى العالم الروائى لفيلم «سايكو» (١٩٦٠)، إن من الحقيقى أن نورمان بيتس مريض نفسى، تمامًا كما افترض ألفريد هيتشكوك وطاقم الفيلم من صانعى هذا العالم المتخيل أننا سوف نتخيل أن «نورمان بيتس مريض نفسى». وبكلمات أخرى، فليست هناك ضغوط واضحة لأن نفترض أن هناك أفعالاً للتأكيد تجرى داخل العالم الروائى.

والمدافعون عن فرضية السارد المتضمن يقولون إن من الطبيعى أن نتخيل أن هناك نشاطًا مستمرًا من التقرير يجرى بينما تتكشف أحداث الرواية (ويلسون ٢٠٠٧)، لكن ادعاءات الطبيعية لا تنطبق هنا، فأنا لا أرى ضرورة لذلك. فعندما أشاهد مسرحية، فقد تكون من المبالغة أن أعتقد أننى أشاهد تقريرًا، لذلك لماذا أعتقد أننى أقرأ تقريرًا إذا قرأت على سبيل المثال رواية حوارية على طريقة كومبتون بينيت؟

أى أن نموذج التقرير لا يلائم كل حالة من حالات السرد. إنه لا يلائم ما أطلق عليه أفلاطون «المحاكاة» فى الكتابين الثانى والثالث من «الجمهورية». وبالتالى فإن الادعاءات فى صالح نموذج التقرير يجب أن تقام على أساس كل حالة، وليست بشكل عام، لذلك فليس هناك من سبب لافتراض شامل حول السارد الروائى المتضمن، حيث إن ذلك سوف يعتمد على نموذج التقرير، الذى يحدث - فى أفضل الأحوال - بشكل متفرق.

ومناصرو نموذج التقرير قد يجدونه طبيعيًا لأنهم يدعمون مفهوم أن الروايات أدوات فى لعبة التظاهر بالتصديق (تظاهر المتلقى للعمل الفنى أنه يتعامل مع عالم حقيقى خلال عملية التلقى - المترجم)، وأن استهلاك الرواية يتضمن أن القارئ سوف يندمج فى هذه اللعبة كأنه يقرأ تقريرًا. لكن إذا كان بعض القراء سوف يتصرفون على هذا النحو، فإن من الغريب تمامًا أن ذلك هو الطبيعى. فكم منا سوف يكون واعيًا بأنه يلعب هذه اللعبة؟ لذلك فإن من المدافعين عن السارد الروائى المتضمن ينسبون إلى المتلقى فكرتين إضافيتين: فكرة أن هناك تقريرًا أمامنا، وفكرة تظاهرنا بتصديق أننا نقرأ تقريرًا.

وهناك سبب آخر للشك فى افتراض وجود سارد روائى متضمن كلى الوجود وكلى المعرفة، وهو أن وجوده يؤدى عادة إلى تناقض ذاتى. وعلى سبيل المثال، فإن القارئ يعلم عادة ما يحدث فى الرواية، وفى الوقت نفسه فإن من المفترض أنه لا يوجد أحد فى الرواية يعلم ما يجرى (كورى ١٩٩٥). ولكن إذا كان هناك سارد متضمن يقطن فى العالم الروائى، فإنه سوف يكون هناك شخص أو وكيل فى الرواية يعلم ما يجرى ويقدم تقريره لنا حول ما يجرى. لذلك فسوف ننتهى إلى النهاية إلى التناقض بين أنه لا يوجد فى الرواية من يعلم نتيجة القصة، ومع ذلك فإن شخصًا ما من الرواية يحكى لنا هذه النتيجة. وبالطبع فإن الطريقة لتفادى هذا التناقض المنطقى هى الامتناع عن افتراض وجود السارد الروائى المتضمن قبل كل شىء.

وإن الادعاءات حول الوجود الكلى والمعرفة الكلية للسارد الروائى المتضمن قد وجدت تطبيقًا فى أمثلة أدبية وسينمائية على السواء. ولكن قد يكون هناك ظن أن شيئًا ما فى الصور المتحركة يؤكد هذه الفرضية بشكل خاص، وقد يقول البعض: إن وجود مثل هذا السارد هو الطريقة التى نتفاعل بها مع العناصر البصرية فى الصورة المتحركة.

وبهذا التفسير، عندما نرى منزلاً على الشاشة، فإن من الطبيعى بالنسبة لنا أن نفترض أنه «إننى أتخيل أننى أرى منزلاً»، (أو ربما «إننى أرى منزلاً بشكل متخيل»؟). لذلك عندما نرى لقطة تأسيسية لمنزل صغير وسط المراعى، فإننا نفترض أننا نرى منزلاً صغيرًا وسط المراعى. ولكن ذلك – بالنسبة لبعض الفلاسفة – يثير سؤالاً حول من فى العالم الروائى مسئول عن أن يعرض لنا منزلاً، وهم يصرون على أن هناك سببًا يتطلب الإجابة عن هذا السؤال (ليفينسون ١٩٩٦).

قد يبدو من المنطقى ظاهريًا أن صانعى الفيلم الفعليين لا يستطيعون أن يعرضوا لنا منزلاً، حيث أن المنزل متخيل، لذلك فهم ببساطة يعرضون لنا منزلاً حقيقيًا يستخدم لكى يمثل منزلاً متخيلاً. لذلك يقول البعض إنه يجب علينا أن نفترض وجود شخص متخيل يعرض لنا هذا المنزل، وهو عارض روائى (متخيل) متضمن يجعل من الممكن لنا أن ندرك بشكل متخيل رؤية وسماع العالم المتخيل، وهو شىء لا يستطيعه صانع الفيلم الفعلى، الذى لا يستطيع إلا الاتصال مع العالم الحقيقى فقط.

ومع ذلك، وبقدر ما أن هذه الحجة تعتمد على مفهوم الرواية بشكل متخيل، فإنها تتداعى، لأنها لا تبدو مقنعة تمامًا. إننا عند مشاهدتنا لمعركة إطلاق الرصاص فى فيلم «قطار الثالثة وعشر دقائق إلى يومًا» (٢٠٠٧)، نجد أننا لم نصب بأذى، كما أننا لا نتفادى الرصاصات المنطلقة. لكن إذا تخيلت أننى أرى تبادل الرصاص عن قرب، ألن أتخيل أن حياتى معرضة للخطر؟ هل يمكننى أن أتخيل أننى أرى تبادل الرصاص من نقطة مميزة على خط النار، ولا أتخيل أن الرصاصات تئز فى الهواء من حولى؟ وإذا كنت أتخيل ذلك، هل سوف أستمر فى مضغ الفيشار بلا مبالاة؟ ومع ذلك فإننى آكل بالفعل الفيشار بلا مبالاة، لأننى لا أتخيل نفسى وسط وابل الرصاص، وإذا كنت لا أتخيل أننى وسط هذه المعركة، فكيف يمكننى تخيل أننى أراها؟ وبالمثل، فإنه تتخذ العديد من أوضاع الكاميرا حتى أتخيل نفسى شاهدًا داخل العالم الروائى، كما أننى سوف أتخيل نفسى أيضًا فى أماكن لا يحتمل أبدًا أن أكون موجودًا فيها. فى فيلم «كازينو رويال» (٢٠٠٦)، هناك مبنى فى فينيسيا يغرق فى بحيرة، فهل أتخيل نفسى وقد غمرتنى المياه؟ بالطبع فإننى لا أتخيل مثل هذه الأشياء. لكن كيف إذن يتأتى لى أن أتخيل أننى أقيم لقاءات من النوع الثالث داخل

العالم الروائى للفيلم؟ (فى إشارات لفيلم الخيال العلمى من إخراج سبلبرج «لقاءات قريبة من النوع الثالث» – المترجم).

وماذا أتخيل عندما أرى على الشاشة تقنية المزج أو المسح؟ هل أتخيل أن العالم المادى يتحلل أو يحذف ذاته فى وجودى؟ بل إن القطع المونتاجى يمثل مشكلة أيضًا. إننا فى لحظة نرى باريس، وفى اللحظة التالية نرى موسكو، وإذا تخيلنا أن نراهما فى تعاقب سريع، فإننا لن نتساءل كيف تحركت عبر أوربا بهذه السرعة؟ كما أننى لن أسأل نفسى كيف تحققت هذه المعجزة، وذلك ببساطة لأننى لم أكن أرى ذلك بشكل متخيل (كأنه حقيقة – المترجم).

وبكلمات أخرى، إذا كنت أرى بشكل متخيل، فإن علىَّ أن أقوم بعدد كبير من التخيل الإضافى غير المتوقع لكى أفسر كيف استطعت أن أؤدى هذه الأعمال الخارقة من الرؤية المتخيلة (كورى ١٩٩٥). لكننى فيما يبدو لا أؤدى التخيلات الإضافية المطلوبة. لذلك فإن مفهوم تخيل الرؤية يبدو مشكوكًا فيه. وبدلاً من الرؤية بشكل إبداعى متخيل، فإن من المنطقى أكثر فيما يتعلق بما هو بصرى، فإننى أرى «على نحو حرفى» تجسيدات للممثلين على الشاشة، وأقوم باستخدام هذه التجسيدات لأتخيل العالم الروائى بكلمات أخرى، فإنه يمكننا التوقف عن الحديث عن الرؤية بشكل متخيل، وإذا كانت فرضية تخيل الرؤية تفترض أن تدعم فرضية السارد أو العارض الروائى المتضمن، فإن الفكرتين تتهاويان معًا.

وهناك مشكلة أخرى غير التخيل الإضافى غير المتوقع، وهى فرضية أن العارض الروائى الذى يقود تخيل رؤيتنا، يمكن أن يؤدى إلى تناقض ذاتى. وعلى سبيل المثال فى المسلسل التليفزيونى «تحت السطح بستة أقدام» (٢٠٠١– ٢٠٠٥)، فإن ناثان فيشر يقوم بدفن زوجته فى الصحراء، ويفترض فى العالم الروائى أنه لا يوجد من رأى ذلك. ومع ذلك فإن هناك ساردًا أو عارضًا روائيًا متضمنًا يساعدنا على عملية الدفن بشكل متخيل، إذن هناك شخص ما شهد الواقعة. لكن هذا يؤدى إلى تناقض أنه داخل العالم الروائى لم ير أحد هذه الواقعة، وأن هناك شخصًا ما شهد الواقعة. ولتفادى هذه المشكلة، فإن الحل الواضح هو التخلى عن مفهوم السارد أو العارض الروائى المتضمن (كورى ١٩٩٥).

ومع ذلك فإن هذا المفهوم لا يؤدى فقط إلى نتائج متناقضة، بل يبدو كمنطق فى ذاته له دوافع ضعيفة. ومن المفترض أننا فى حاجة إلى هذا الوسيط الروائى المتخيل لأن المؤلف الفعلى أو المؤلف المتضمن لا يملكان العلاقة الميتافيزيقية الصحيحة مع العالم الروائى. إنهما لا يستطيعان تزويدنا بالتواصل الميتافيزيقى الصحيح والملائم مع العالم الروائى، لأنهما يعيشان على الجانب الآخر من هذا العالم (أى أنهما لا يقيمان فيه – المترجم). ولكن إذا كان محتوى العالم الروائى فى غير التناول المباشر مع المؤلف الفعلى، والمؤلف المتضمن، والمتلقى، فلماذا لا تنطبق المشكلة ذاتها على العارض الروائى المتضمن كما تنطبق على الشخصيات الروائية فى الفيلم؟ وإذا كانت هناك أية مشكلة فى التواصل مع العالم الروائى من الخارج، فإن هذه المشكلة – طبقًا للافتراضات – سوف تبقى فيما يتعلق بإقامة الصلة مع السارد أو العارض المتضمن (كانيا ٢٠٠٥).

أى أنه إذا كنا فى حاجة إلى وسيط روائى لكى يضمن لنا التواصل مع ما هو روائى متخيل، وإذا كان السارد أو العارض المتضمن متخيلاً، فلكى نصنع التواصل مع السارد أو العارض الروائى المتضمن الأول فإننا سوف نحتاج إلى سارد أو عارض روائى متضمن ثان، وهكذا بلا نهاية. والفكرة وراء مثل هذا السارد تهدد بأن تسحبنا إلى ارتداد لا ينتهى، حتى أننا لن نستطيع أبدًا أن نقيم صلة مع العالم الروائى، مع أننا يجب أن نقيم هذه الصلة، وهذا هو أسوأ ما فى السارد أو العارض الروائى المتضمن (كارول ٢٠٠٦).

وإحدى الطرق للتغلب على الاعتراضات على مفهوم السارد أو العارض الروائى المتضمن هو أن نفكر فى هذا الوكيل السردى باعتباره فيلمًا تسجيليًا (ويلسون ٢٠٠٦). وبدلاً من تخيل أننا نرى عالم الرواية تحت إرشاد سارد متضمن يدعونا إلى أن ننظر هنا ثم هناك، فإن علينا أن نتخيل أننا نشاهد فيلمًا تسجيليًا تم إنتاجه فى عالم الرواية. وكما أنه يفترض أننا نتخيل قراءة رواية «حكاية مدينتين» باعتبارها تقريرًا من داخل العالم الروائى، فإننا عندما نشاهد اقتباسًا سينمائيًا للرواية فإن علينا أن نتخيل أننا نرى فيلمًا لا روائيًا عما يحدث خلال الثورة الفرنسية.

إن ذلك سوف يجعلنا نتفادى العديد من الاعتراضات السابقة بشأن التخيلات الإضافية، فإذا كان ما نتخيل أننا نراه هو فيلم، فإننا غير مضطرين إلى أن نفسر لأنفسنا

لماذا لم نصب بجرح ونحن نشاهد معركة إطلاق الرصاص، أو لم نغرق خلال «كازينو رويال»، ولا نضطر إلى تخيل قصة حول كيفية نجاحنا فى عبور أوربا خلال ثانية، أو لماذا لم يصبنا الارتباك حول ما يمكن أن نتخيل أننا نراه عندما تواجهنا مؤثرات بصرية مثل المزج أو المسح. إننا نستطيع تفسير كل ذلك وما هو أكثر منه من خلال افتراض أن ما نراه هو فيلم، أو هو فى الحقيقة فيلم لا روائى (كأنه فيلم تسجيلى لعالم روائى - المترجم).

وبرغم أن التفسير التسجيلى لنموذج التقرير ينجح تمامًا بالنسبة لبعض مشكلات التخيل الإضافى، فإنه له بعض العوائق. أولاً فإن من المنطقى أن العديد من المتفرجين رأوا من قبل أفلامًا روائية قبل رؤيتهم لأفلام لا روائية، وهذا ينطبق على الأطفال وساكنى المناطق النائية، وهؤلاء قد لا يملكون مفهوم السينما اللاروائية، أو أية فكرة عن الطريقة التى تصنع بها هذه الأفلام. لذلك فإنهم لن يستطيعوا تخيل أنهم يرون فيلمًا تسجيليًا لا روائيًا، لكنهم لن يبدا تشوشًا حول الطريقة التى يفهمون بها الفيلم.

وعلاوة على ذلك، هناك مشكلة الأفلام التاريخية، مثل «كوفاديس؟» (١٩٥١) (عنوان الفيلم يعنى باللاتينية «إلى أين؟» - المترجم)، و«أتيلا زعيم قبائل الهون» (١٩٥٤)، و«المصارع» (٢٠٠٠). هل يجب علينا أن نتخيل أننا نرى فيلمًا تسجيليًا عما كان قبل اختراع كاميرات السينما بقرون طويلة؟ وعلاوة على ذلك فإن فرضية التسجيلية لا تقضى على مشكلة أن أحداث الفيلم التى نتخيلها قد شهد عليها شخص ما. من المؤكد فإن من المسموح لنا أن نتخيل عند نهاية فيلم «الجشع» (١٩٢٤) أنه لم يكن هناك من رأى ماركوس وماكتيج وهما يموتان فى الصحراء، لكن ذلك لا يتوافق مع فرضية التسجيلية، التى سوف تضع طاقم التصوير مع الكاميرا على مسافة قريبة من الرجلين الهالكين. وبالإضافة إلى ذلك فإن فرضية التسجيلية لا تؤدى فقط إلى مشكلة منطقية هنا: إنها سوف تدفع المتفرج إلى إثارة أسئلة أخلاقية حول الفيلم، فى ضوء قسوة صانعى الفيلم التسجيلى المفترضين، الذين وقفوا فى حياد أمام هذين الرجلين وهما يموتان.

وإحدى الطرق للتقليل من هذه الاعتراضات هى الزعم بأننا نتخيل أن هذه الأعمال التسجيلية ليست من صنع الإنسان. إنها أشياء تحدث بشكل طبيعى - إنها تجسيدات أو صور أيقونية طبيعية، ربما مثل المرايا (مثل تلك التى تملكها الساحرات الشريرات)

(ويلسون ٢٠٠٦). وإذا تخيلنا أن شيئًا من هذا النوع هو ما ينقل الصور التى نتخيل أننا نراها، فإن مشكلة التجسيدات السينمائية لأحداث لم يشهد عليها أحد سوف تختفى، حيث أن هذه الأيقونات الطبيعية ليست بشرية. كما أن الأفلام التى سبقت أحداثها اختراع الكاميرا لن تمثل مشكلة، طالما أننا نفترض أن هذه التجسيدات الأيقونية الطبيعية كانت موجودة منذ فجر الزمن.

ويمكن أن يكون الرد على فكرة التجسيدات الأيقوينة الطبيعية هو الاعتراض بأن تخيل ما نراه من هذه الكينونات له نتائج غير محتملة مثل النتائج الموجودة فى تخيل أننا نواجه أشياء مثل معارك تبادل الرصاصات وجهًا لوجه. كيف تعمل مثل هذه التجسيدات الأيقونية التى تحدث بشكل طبيعى؟ ما هو المفترض بالضبط أن نتخيله - هل فقط أن هذه الأشياء موجودة؟ لكن هل هناك ما أقل غرابة - أو على الأقل «سحرية» - من أن نتخيل بشكل ما أنه من خلال قطع مونتاجى واحد، يمكننا أن نعبر أوربا بسرعة أكبر من سرعة الضوء؟ وإذا كانت نتائج الرؤية المتخيلة المباشرة تدفع حدود المنطق أكثر من اللازم، فكيف يكون الحال أفضل مع الزعم بالتجسيدات الأيقونية الطبيعية؟

وإذا كانت هذه التجسيدات يفترض أنها تجيب عن سؤال من يقوم بالسرد، أليس هناك فى هذه العملية وكيل من نوع ما، إنسان أو شخص يشبه الإنسان على الأقل؟ لكن ألم يتم تقديم هذه التجسيدات لتفادى المشكلات التى تثور عندما نتخيل أننا نتعامل مع عمل من التسجيل أو التوثيق الإنسانى؟

وبالطبع فإنه يمكن افتراض أن هذه التجسيدات تشكل نوعًا ما من صانع الصور، لكن إذا كان شخصًا فإن هذا يعيدنا إلى مشكلة تقديم تقرير عن أحداث يفترض أنه لم يشهد عليها أحد. لذلك تبدو أن هناك ورطة وشيكة الحدوث هنا: إما أن التجسيد الأيقونى الطبيعى ليس وكيلاً من نوع ما (وهو ما ينتهك متطلبات أن يكون للسرد سارد)، أو أن هذا التجسيد صانع صور (بما يعيدنا إلى مشكلة الأحداث بلا شهود) (كارول ٢٠٠٦).

وإحدى الطرق لمواجهة مثل هذا النوع من النقد هو الإصرار على أنه عندما يكون من المخول أن نتخيل هذا وذاك فيما يتعلق بالعالم الروائى، فإنه ليس من المخوَّل لنا أن نتخيل كيف وجد هذا وذاك، برغم أننا نفترض أنهما وجدا على نحو ما. فى فيلم «ابن كنج كونج»

(١٩٣٣) هناك ابن لمخلوق فريد من نوعه يدعى كينج كونج، لكننا لا نجد حاجة لتخيل كيف وحد بدون أم من نفس الفصيلة.

إن الأعمال الروائية المتخيلة تترك الكثير مما يفترض أن نتخيله، بدون تحديد أو تفسير، لكن من غير المسموح لنا أن تملأ هذه الفراغات، كما ينادى المدافعون عن الشارح أو العارض الروائى المتضمن، أو التجسيدات الأيقونية الطبيعية. لذلك فإن من غير المسموح لنا تخيل كيفية عمل التجسيدات الأيقونية الطبيعية، وإذا ما كانت وكلاء (وسطاء)، كما أننا لا نضطر إلى تخيل كل شيء يستتبعه ذلك. وأيًا كانت طريقة عمل هذه الأشياء، فإننا نتخيل فقط أنها تنتج صورًا فى العالم الروائى المتخيل.

فى سلسلة أفلام «فلاش جوردون» (١٩٣٦) القديمة، كانت هناك أداة رؤية تسمح لأى شخص بأن يرى كل مكان فى المجرة، ودون دليل على وجود أداة تسجيل، ولم يكن علينا أن نفهم لماذا أو كيف يحدث ذلك، وكل ما علينا أن نتخيل أنه توجد مثل هذه الآلات فى الكون الذى يقيم فيه فلاش جوردون.

وبالمثل يمكننا أن نفكر فى التجسيدات الأيقونية التى يفترض أنها تحدث بشكل طبيعى. والوكيل السردى أو العارض الروائى المتضمن يملك آلية سردية بلا تفسير للوصول إلى هذا العالم، بما يسمح لنا أن نرى بشكل متخيل الصور التى يصنعها، برغم أننا لا نعرف كيف، ولا نستطيع أن نتخيل كيف يحدث ذلك. كما لو أنك تتخيل أنك فى الفراش مع النجمة التى تحبها، دون أن تتخيل كيف وصلت إلى هناك، لذلك فإننا نستطيع تخيل كل أنواع الصور دون أن نتخيل كيف وصلنا إليها. وإذا كانت مثل هذه الصور تبدو وكأنها تثير بعض الغرابة – مثل تسجيل الأحداث التى يفترض أنه لم يتم تسجيلها – فإننا لسنا فى حاجة إلى تخيل كيف تم تسجيل الأحداث بطريقة تتفادى هذا التناقض الظاهر. إننا ببساطة نتخيل أن هذه الصورة متاحة على نحو ما، دون غرابة أو عبثية، متاحة لنا لكى نتخيل أننا نراها.

ومع ذلك فإن هذا الاقتراح لن ينجح، لأنه ليس حقيقيًا أننا عندما نستوعب رواية (متخيلة) يكون من غير المسموح لنا أن نتخيل قدرًا كبيرًا مما هو مفترض أو متضمن فى عالم الفيلم. فعند استيعابنا لعالم روائى، نكون فى حاجة دائمة إلى ملء الفراغات بالعديد

من التفاصيل التى تركها خالق القصة، بما فى ذلك الأشياء التى يتطلبها السارد، برغم عدم إقرار وجوده كلية فى الرواية أو عدم ظهوره. وعلى سبيل المثال فإن من المسموح لنا أن نتخيل أنه كان لفيليب مارلو قلب إذا أصابته رصاصة فإنه سوف يموت.

إن هذا التخيل الإضافى فى محكوم بافتراض مبدئى وأساسى، إلا إذا كانت الرواية توجه إلى غير ذلك، افتراض بأن العالم الروائى يشبه عالمنا ونتخيل طبقًا لذلك. وحيث إن هذا افتراض مبدئى، فيمكن تجاهله والتجاوز عنه، وعلى سبيل المثال فإن بعض الأنماط الفيلمية تفترض وجود أشياء تعرض طرق العالم الفعلى، مثل إمكانية إعادة المومياوات إلى الحياة. والقصص من الثقافات والأزمنة الأخرى قد تأتى بافتراض تعارض الطرق التى نعتقد أن العالم يعمل بها، ولكى نستوعب هذه العوالم الروائية فإننا فى حاجة إلى ضبط تخيلاتنا مع الرؤى الغريبة تلك. ومع ذلك فإن استجابتنا المبدئية لعالم روائى هى أن نملأ الفراغات طبقًا لمعتقداتنا عن العالم، وهذا ما يسمى التأويل الواقعى، لكنه يثير مشكلات فى محاولة الحفاظ على فرضية السارد أو العارض الروائى المتضمن بواسطة التأكيد الصريح على أن من غير المسموحَ لنا أن نقلق – فى تخيلاتنا – حول إذا ما كانت التجسيدات الأيقونية الطبيعية تثير تناقضًا.

لذلك، وبقدر ما أن هناك تأويلاً واقعيًا، فإن من الخطأ أن نصر على أنه من غير المسموح لنا أن نتخيل على الإطلاق ما لم يُقل أو يعرض فى الرواية. إن من المسموح لنا أن نتخيل أن لفيليب مارلو قلبًا، وأن رصاصة يمكن أن توقفه عن النبض وبسبب ذلك فإن مارول سوف يخطو بحذر عندما يتم تصويب فوهة مسدس نحوه. وبالمثل فإننا عندما نستخدم التأويل الواقعى للعالم الروائى ذى التجسيدات الأيقونية الطبيعية. فإذا كانت هناك نتائج واضحة لمثل هذه الأداة فى العالم كما نعرفه، فإن من المسموح لنا أن نتخيل أنها تسود فى العالم الروائى، إلا إذا نُص على غير ذلك بواسطة المؤلف الفعلى للرواية، أو بسبب افتراضات النمط الذى تنتمى إليه الرواية. ومثلما أن «جيه كيه راولينج» تفترض أن الغربان توصِّل البريد إلى السحرة الصغار فى سلسلة «هارى بوتر»، فإنه تقع على مسئولية شاندلر أن يحذرنا من عدم ضعف مارلو لكى يُسمح لنا بأن نتخيل ذلك.

ويمكن التجاوز عن التأويل الواقعى، فإذا افترض شاندلر أن علينا أن نتخيل أن فيليب ليست له نقاط ضعفه الإنسانية، فإننا سوف نعطل التأويل الواقعى ولن نكون فى حيرة عندما ينجو من إطلاق الرصاص المرة بعد الأخرى. وبالمثل، فإننا لن نستغرب كيفية رؤية الأشياء فى سلسلة «فلاش جوردون»، لأنه قيل لنا إنها تعمل بهذه الطريقة وليس علينا أن نقلق بشأن ذلك. لكن لاحظ أنه فى تلك الحالات يمكن عدم استخدام التأويل الواقعى لأن الرواية تقول لنا ذلك بشكل صريح. لقد تم تقديم التليفزيون الذى يرى كل شىء فى قصة فلاش جوردون بشكل مباشر وصريح، وتم التأكيد لنا أنه يعمل فى هذا الكون الخاص بالرواية. لكن هذا ليس صحيحًا فيما يخص السارد أو العارض الروائى المتضمن، أو التجسيد الأيقونى الذى يحدث بشكل طبيعى، لذلك إذا كانا فى تعارض مع التأويل الواقعى فيما يخص التأويلات الإضافية، فإنهما يمثلان اضطرابًا أصيلاً لتخيلاتنا (جوت ٢٠٠٤).

وفى الحقيقة أنه لأن السارد الروائى المتضمن هو متضمن فى التعريف ذاته، فإنه لا توجد رواية تخبرنا أنها تملك ساردًا أو عارضًا روائيًا متضمنًا، أو صانع صور متضمنًا يحدث بشكل طبيعى. لذلك – ومن ناحية – لا يوجد سبب لدينا لكى نفترض وجود أحدهما على أساس الافتراض المبدئى للتأويل الواقعى، ومن ناحية أخرى إذا قيل لنا بواسطة صاحب نظرية أخرى إن هذه الأشياء موجودة، وحيث إنه لم يتم تعطيل التأويل الواقعى داخل الرواية، فإنه يمكن لنا إذن – وبقوة التأويل الواقعى– أن نتساءل إذا ما كانت الرواية معقولة منطقيًا عندما تنتهك هذا التأويل الواقعى.

أى أنه إذا كانت هذه الافتراضات النظرية المتعلقة بالسارد الروائى المتضمن تفترض مسبقًا أو تستتبع أية عبثية – مثل أن يفترض أن حدثًا لم يسجل بينما يكون قد تم تسجيله – فإنه لا يمكن تفادى التناقض بالتوجه إلى فكرة أننا فى حاجة إلى تخيل ما يستتبعه الطرح المقترح لأنه – إذا لم يُنص على غير ذلك – يُسمح لنا بأن نتخيل أن أنواع النتائج المنطقية، والمادية، والنفسية، الخاصة بالعالم الفعلى، موجودة أيضًا فى العالم الروائى. وبالطبع إذا كانت هذه الافتراضات «متضمنة»، فإنه لم يُنص على أن نفكر بطريقة أخرى.

وهناك اعتراض آخر على مفهوم صانع الصور الأيقونى الطبيعى، لأنه يبدو معقدًا تمامًا بالنسبة لأى متفرج، فيما عدا المشبع بالميتافيزيقا التحليلية. وكما رأينا فإن هذا

المفهوم يظهر من الجدل الديالكتيكى الحاد، وهو مصمم لكى يميز بعض الأمثلة المضادة والمشكلات المحيرة التى تحدق بالسارد أو العارض الروائى المتضمن، كلى الوجود وكلى المعرفة. إن هذا الميكانيزم غير محتمل حدوثه إلى حد كبير بالنسبة لمعظم المتفرجين، وهو ليس قابلاً لأن يكون جزءًا من العمليات التخيلية لفهم الأفلام الروائية، والتى تفتقر إلى هذا المفهوم.

ومع ذلك فإن الغالبية يستوعبون هذه الأفلام بنجاح، لذلك فلابد أنهم يفعلون ذلك بدون فائدة للعديد من الافتراضات الميتافيزيقية المطروحة حتى الآن فى النقاش (كارول ٢٠٠٦). وربما إذا كان المتفرج العادى يستطيع فعل ذلك بدون مثل هذه الأشياء، فإن فلاسفة السينما يستطيعون ذلك أيضًا.

مازالت هناك مشكلة بالنسبة لصانع الصور الأيقونى الطبيعى باعتباره حلاً للتعقيدات المثارة بواسطة السارد أو العارض المتضمن، وهى أنه حتى إذا استطعنا تخيل عملية طبيعية ما يمكن أن تؤدى إلى صور أحد الأفلام، فما هى العملية الطبيعية التى يمكن تصورها، وتستطيع توليف (مونتاج) هذه الصور فى قصة متماسكة؟ إن صانع الصور الأيقونى الطبيعى لا يقدم فقط صورًا منفردة، فهذه الصور تنتظم فى سرد. وليس هناك فلاش جوردون يوجه صانع الصور إلى أين ينظر وبأى ترتيب. وإذا كان حتى من الممكن تصور الأيقونية التى تحدث بشكل طبيعى بدون الكثير من الجهد، فهل يمكن بنفس السهولة تخيل سرد فيلم كامل قد تم صنعه بشكل طبيعى تمامًا؟

إن المناصرين لمفهوم السارد أو العارض المتضمن كلى الوجود والمعرفة فيما يخص الأفلام الروائية، يعتبرون أن نقطة البداية بالنسبة لهم هى أنه إذا كنا نحصل على المعلومات البصرية حول العالم الروائى من الفيلم، فإن هذا يدفعنا منطقيًا على أن نسأل كيف يمكننا الحصول عليها (ليفينسون ١٩٩٦)، والإجابة هى السارد الروائى المتضمن. لكن لماذا نقف عند هذا الحد فى بحثنا عن مصدر وأصل هذه المعلومات؟

من الواضح أن افتراض وساطة سارد متضمن يمكن أن تؤدى بنا إلى أن نسأل ما قد يبدو أسئلة سخيفة وغير ذات علاقة، مثل كيف للسارد الروائى المتضمن أن يعلم المعلومة (س) عندما تقال بواسطة هذا السارد ذاته، بينما لا يعلمها أحد آخر داخل الرواية؟ ومن

أجل استباق هذه الأسئلة، فإن المدافعين عن السارد المتضمن يعلنون أن تساؤلنا حول الطريقة التى نعلم بها عن العالم الروائى سوف تتوقف بمجرد ظننا أن السارد المتخيل قد أخبرنا بالمعلومة (س).

لكن أليس التوقف هنا متعسفًا؟ كيف حدث أن المنطق أصبح فجأة بهذه السهولة؟ وإذا شعرنا حقًا بالانقياد ونحو معرفة الطريقة التى نحصل بها على المعلومة، ألن نريد تفسيرًا كيف جمع السارد المتضمن هذه المعلومة، خاصة إذا كان يتعارض مع افتراض التأويل الواقعى.

ولكن إذا اتفقنا جميعًا على أن السعى وراء هذه الأسئلة يتسم بالسخف، فإن أفضل طريقة هى أن نوقف هذه الأسئلة قبل أن تبدأ، وذلك بالإحجام عن طرح وجود السارد أو العارض الروائى المتضمن، لأنه بمجرد أن نتخلص منه فإن هذه السخافات العبثية سوف تختفى.

* * *

انظر أيضًا «التفسير» (الفصل ١٥)، «ديفيد بوردويل» (الفصل ٢٩)، «نويل كارول» (الفصل٣١).

المراجع

Carroll, N. (2006) "Film Narrative/Narration: Introduction," in N. Carroll and J. Choi (eds.) *Philosophy of Film and Motion Pictures*, Malden, MA: Blackwell.

Chatman, S. (1990) *Coming to Terms*, Ithaca, NY: Cornell University Press.

Currie, G. (1995) *Image and Mind*, Cambridge and New York: Cambridge University Press.

Gaut, B. (2004) "The Philosophy of the Movies: Cinematic Narration," in P. Kivy (ed.) *The Blackwell Guide to Aesthetics*, Malden, MA: Blackwell.

Kania, A. (2005) "Against the Ubiquity of Fictional Narrators," *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 63: 47–54.

Levinson, J. (1996) "Film Music and Narrative Agency," in D. Bordwell and N. Carroll (eds.) *Post-Theory: Reconstructing Film Studies*, Madison: University of Wisconsin Press.

Wilson, G. (2006) "*Le Grand Imagier* Steps Out: On the Primitive Basis of Film Narration," in N. Carroll and J. Choi (eds.) *The Philosophy of Film and Motion Picture*, Malden, MA: Blackwell.

—— (2007) "Elusive Narrators in Fiction and Film," *Philosophical Studies* 135: 73–88.

(١٩)

الإغلاق السردى

نويل كارول

إذا كنا نعنى بالسرد مجرد أن نحكى أو نجسد أى حدث أو حالة من العلاقات، من خلال فترة معينة من الزمن، فإن العدد الهائل من اللقطات السينمائية، بل الكادرات الثابتة أيضًا، تعتبر سردًا حتى لو كان فى الحد الأدنى منه فى معظم هذه الحالات. ومع ذلك، وفى معظم الصور، يقتصر مفهوم السرد على تجسيد حالات العلاقات أو الأحداث ذات الدرجة الأكبر من التعقيد والبناء.

والنموذج الأوَّلى لمعظم السرد يتضمن على الأقل اثنين - وفى الغالب أكثر من اثنين - من الأحداث أو حالات العلاقات، المرتبة زمنيًا وفى علاقة سببية (حيث السببية قد تتضمن حالات ذهنية مثل الرغبات، والمقاصد، والدوافع). خذ مثالاً: «لقد تم تتويج شارلمان إمبراطورًا رومانيًا فى عام ٨٠٠ ، واستسلمت اليابان للحلفاء بدون شروط فى عام ١٩٤٥»، إن ذلك ليس سردًا بالمعنى السابق ذكره، لكن «بعد اختبار القنابل الذرية فى نيومكسيكو، أسقطت على هيروشيما وناجازاكى» سرد، حيث إنه يتألف من ثلاثة أحداث يسبق الأول منها فى الزمن، وهو على علاقة سببية بالحدثين التاليين. ومعظم الأفلام - بما فى ذلك معظم الأفلام الروائية، واللاروائية، وحتى بعض الأفلام التجريدية - سردية بمعنى أنها تتضمن عددًا من الأحداث وحالات العلاقات التى تقوم فى علاقة زمنية وسببية مع بعضها البعض (كارول ٢٠٠١، ٢٠٠٧ ب).

ويمكن تصنيف السرد بشكل شديد العمومية فى تصنيفين، السرد العرضى (المكون من فقرات)، والسرد الموحد. ويتألف السرد العرضى من سلسلة من الحلقات الصغيرة، ترتبط مع بعضها فى الأغلب بتكرار ظهور شخصية رئيسية، لكن دون جدوى أن تكون هناك علاقة سببية قوية بين إحدى القصص والقصة التالية لها. وفى العالم القديم، كانت القصص الملحمية التى تحكى مغامرات هرقل نموذجًا على السرد العرضى. مثلها مثل «الأوديسة»، المؤلفة من قصص عن تجوال أوديسيوس، لكن إحدى هذه المغامرات – مثل لقائه مع العملاق ذى العين الواحدة – لا ترتبط فى علاقة سببية مع لقائه بالنساء الفاتنات الساحرات (السيرينيات) أو سيرسى. والسلسلة السينمائية «روكيتمان»، والسلسلة التليفزيونية «سوبرمان»، تعتبران سردًا عرضيًا، وكذلك معظم حلقات كوميديا الموقف، وأوبرا الصابون، وبرغم أنهما لا تدوران حول شخصية رئيسية واحدة أو أكثر، فإن مجموعة الممثلين فيه تضم عددًا كبيرًا يعاود الظهور.

أما السرد الموحد، وكما صاغه أرسطو، فإن له «بداية»، و«وسطًا»، و«نهاية» (أرسطو ١٩٩٦). وبرغم أن ذلك لا يبدو أنه يقول الكثير، فأى شىء يمتد عبر المكان أو الزمان يمكن تقسيمه على هذا النحو – فإنه لا يجب ألا نفهم هذه المصطلحات بمعناها العادى، فهى مصطلحات تقنية. إن أرسطو يعنى الحدث الذى يضمن إحساس الإغلاق فى نهايته بالنسبة للمتلقى، وهو الإحساس الملموس بأن القصة انتهت عند النقطة الصحيحة تمامًا، وكل ما كنا نحتاج إلى أن يروى تمت روايته، ولم تمض القصة على نحو أزيد من اللازم. إننا عرفنا أن الأمير والأميرة قد عاشا فى «تبات ونبات»، لكن لم تقل لنا مغامراتهما التالية، فتلك ستكون مادة لقصص أخرى.

وبالتالى فإن «البداية» هى ما يحتاج المتلقى أن يعرفه لكى يبدأ فى تتبع القصة، وفيها يتم تقديم المكان ومجموعة الشخصيات، ونعرف رغباتهم وطموحاتهم وعلاقاتهم وصراعاتهم وما إلى ذلك. وربما نعلم بعض الصراعات المحددة بينهم، مثلما نشهد العداوة بين أخيل وأجا ممنون عند بداية فيلم فولفجانج بيترسين «طروادة» (٢٠٠٤). وتزودنا البداية بشكل خاص بالخلفية التى نحتاجها لكى نفهم ونتتبع ما يحدث بعد ذلك.

وفى العادة يبدأ الفيلم بلقطة تأسيسية تصور حالة العلاقات، وتخبرنا أين ومتى تدور القصة، ثم نقابل عددًا من الشخصيات، وتحدث بعض التغيرات التى تتطلب أفعالاً وردود أفعال. إن هيلين تهرب سرًا مع باريس إلى طروادة، وذلك التعقيد يولد رد فعل، وتتكون تحالف بين القوات الإغريقية المختلفة لشن الحرب. ومع هذه التعقيدات ندخل إلى وسط السرد، والذى ينتهى عندما يتم حل المشكلة الناشئة عن هذه التعقيدات، ويجاب على أسئلة مثل من الذى سوف ينتصر؟ ومن سوف يموت؟

إن السرد من هذا النوع سرد موحد حيث إن كل جزء يؤدى بنعومة إلى الجزء التالى. وفى ضوء الموقف والشخصيات المشتركة فيه، فإن التغير أو التعقيد بسبب مشكلات محددة يجب حلها وأسئلة تجب الإجابة عنها، ويمضى ذلك كله فى مزيد من التعقيد تدريجيًا حتى يحل فى النهاية بفعل الشخصيات، وعندما تتم الإجابة على الأسئلة الرئيسية – عند ذلك بالضبط – تنتهى القصة (برغم أنه قد يوجد أيضًا تذييل قصير). وذلك سرد موحد لأنه يظهر متماسكًا تمامًا من خلال منطق الأسئلة والإجابات.

وبالطبع ففى معظم أفلام هوليوود توجد أكثر من قصة واحدة فى الفيلم – قد تكون هناك مشكلة يجب أن تحل (جيمس بوند) فى فيلم «كازينو رويال» (٢٠٠٦) يجب أن يحاصر المقامر تاجر السلاح العالمى)، وقد تكون هناك أيضًا حبكة فرعية رومانسية حول جيمس بوند وشريكته الجميلة (بوردويل وآخرون، ١٩٨٥). ومع ذلك، فإن هاتين القصتين تتشابكان فى العادة بحيث تسهم القصة الرومانسية فى حل المشكلة. وبالفعل، يقال إن نحو ٦٠ فى المائة من أفلام هوليوود الكلاسيكية تقدم مثل هذا البناء (بوردويل وآخرون، ١٩٨٥).

ونظرية أرسطو عن السرد الموحد أثرت فى الطريقة التى يبنى بها كتّاب السيناريو قصصهم. ولقد كتب سيد فيلد (١٩٩٤) دليلاً مفيدًا لكتابة السيناريو السائدة، وفيه قسَّم السيناريو إلى ثلاثة أجزاء أو «فصول»، البداية (عادة يمثل ٢٥ فى المائة من الفيلم)، ثم المواجهة (عادة ٥٠ فى المائة من الفيلم)، والحل (٢٥ فى المائة، أو ما يتبقى من الفصلين السابقين)، وبين كل فصل وآخر نقطة تحول. ويعتقد بول جوزيف جولينو (٢٠٠٤) أن جماهيرية وشهرة كتاب سيد فيلد كان لهما تأثير كبير فى فكرة أن الفيلم الهوليوودى «بناء

من ثلاثة فصول»، برغم أن المخرج الدنماركي إيربان جاد كان يقترح على صناع الأفلام بناء أعمالهم في فصول، وذلك في وقت مبكر من عام ١٩١٢ (بوردويل ٢٠٠٨).

وقام آخرون بتنقيح بناء الثلاثة فصول، دون دحض للبناء الأرسطي، وإنما من خلال الوصف الأكثر وضوحًا للأساس الذي تتماسك فيه أجزاء القصة كما تصورها أرسطو. على سبيل المثال ترى كريستين طومسون (١٩٩٩) أربعة فصول، بينما يقول فيلد إنها ثلاثة. وتقسيم طومسون يتضمن الموقف الأساسي، والتعقيد، والتطور، والذروة، بينما يصف ديفيد بوردويل (١٩٨٥) الحبكة الهوليوودية الكلاسيكية كبناء أسطوري ذي ستة أجزاء: مدخل للمكان والشخصيات، تفسير العلاقات، تعقيد الموقف، ما يتلو ذلك من أحداث، النتيجة، النهاية. لكن برغم تفاوت التقسيم وعدد الأجزاء، فإنه يمكن القول بأن كل هؤلاء المؤلفين ينتمون إلى مدرسة أرسطو، وهم لا يتناقضون مع كتابه «فن الشعر»، بقدر ما يوضحون العناصر المترابطة في علاقاتها بين بعضها البعض لكي يكون السرد موحدًا.

والأفلام التي تأخذ الشكل الأرسطي لا تكون فقط موحدة في بنائها، بل إنها تبدو كقطعة واحدة، أي أنه – وكما ذكرنا سابقًا – عندما تنزل لوحة «النهاية» على الشاشة، أو عندما تبدأ أسماء المشاركين في النزول من أسفل الشاشة وتتحرك إلى أعلى على النحو الذي أصبح شائعًا اليوم، يكون لدى المتفرج شعور قوي بأن الفيلم انتهى واكتمل. وعلى عكس السرد العرضي الذي يبدو كما لو أنه مستمر بلا نهاية، فإن السرد الموحد يبدو أنه انتهى تمامًا عند النقطة التي ينتهي عندها، مثل مقطوعة «السونيت» التي تنتهي عند الكلمة الملائمة تمامًا، أو الأغنية التي تنتهي عند النغمة الصحيحة تمامًا. وفي حين يعطي السرد العرضي مظهر المجموعة المتنوعة من المغامرات، التي يمكن حذف بعضها دون أن تشعر أن هناك شيئًا غائبًا في مجمل القصة، فإن السرد الموحد يترك فينا انطباعًا لكلٍ متكامل لا يمكن فصل أجزائه عن بعضها، ولا يمكن حذف جزء منها، بدون الإحساس بالتشوش الملموس. مرة أخرى، فإن هذا النوع من السرد يولد إحساسًا قويًا بالإغلاق السردي، وبأن كل العناصر التي تفاعلت مع بعضها في القصة قد اكتملت ووصلت إلى نهاية.

وهذا لا يعني أن الإغلاق السردي عامل غريب تمامًا على السرد العرضي، إذ يمكن أن تكون هناك خاتمة لكل حلقة، حيث تشعر مثلاً أن البطل في كل حلقة قد أتم عند نهايتها المهمة

المنوطة به. وبالطبع، وفى بعض السرد العرضى - مثل المسلسلات السينمائية التى تتركك فى نهاية كل حلقة فى موقف معلق، فإن إغلاق كل مغامرة يمكن أن يؤجل إلى بداية الحلقة التالية، لضمان عودة المتفرج فى الأسبوع التالى لكى يكتشف الطريقة التى استطاعت بها البطلة الهرب من مصير أسوأ من الموت. ولكن - وفى الوقت ذاته - فإن حلقات السرد العرضى المعقد - كما يحدث فى أوبرا الصابون ذات الخطوط السردية العديدة - يصبح السرد شديد التعقيد بحيث يصعب إغلاقه. وإذا كان على الحلقات أن ينتهى بثها، فإنها تترك الجمهور معلقًا، كما حدث فى المسلسل التليفزيونى «عائلة سوبرانو» الذى استخدم أسلوب التشويق الزائد عند خاتمة موسمه الأخير.

وبشكل آخر، يلعب الإغلاق السردى دورًا فى تجربتنا مع العديد من سرد الأفلام التى نراها، سواء السرد العرضى أو السرد الموحد. وكما سوف نرى، فإن الإغلاق السردى ليس سمة عامة فى الأفلام الروائية، وقد تكون لصانعى الأفلام أسباب مهمة للتخلى عن الإغلاق السردى. ومع ذلك فإن من المنطقى القول بأن معظم الأفلام تطمح إلى بث إحساس النهاية فى المتفرجين.

وكما أشرنا سابقًا، فإننا نشعر بإحساس النهاية بقولنا حول فيلم إنه «ملم عناصر القصة»، أو أنه «ربط كل النهايات المفككة»، لكن هل يمكننا أن نستخدم عبارات أقل مجازية؟ هل يمكننا أن نفسر الأبنية السردية فى الفيلم، والتى تفسر هذه الانطباعات؟

وفى هذا المجال، يأتى اقتراح مهم من مقالة ديفيد هيوم «عن التراجيديا» (١٩٩٣)، حيث كتب:

«لو كانت لديك أية نية فى التأثير بقوة فى شخص ما بسرد أى حدث، فإن أفضل طريقة لزيادة تأثيره هى أن تؤخر ببراعة فنية إخباره عنه، وتثير فيه أولاً الفضول والتطلع بصبر نافذ قبل أن تخبره بالسر» (هيوم، ١٩٩٨).

أى أن هيوم يقترح الطريقة التى يستحوذ فيها السرد على اهتمام المتلقى، بحيث تثير فيه الفضول حول ما سوف يحدث بعد ذلك، وهو يطلق على ما يرد المتلقى أن يعرفه اسم «السر». كما أن رولان بارت يناقش ما يسميه «الشفرة التأويلية»، ويطلق عليها «اللغز» (بارت ١٩٧٤، ص ١٨-٢٠). وبالنسبة لنا يمكن أن نستخدم مصطلحات أقل ضخامة،

ونقول ببساطة: إن ما كان يفكر فيه هيوم هو أن القصة تستحوذ على اهتمامنا – عادة دون مقاومة – بأن تقدم لنا «أسئلة» نريد الإجابة عنها – أسئلة يعدنا السرد ضمنيًا بأن يجيب عنها، ونتوقع أنه سوف يجاب عليها. وكان هيوم بالطبع يقدم نصيحة لكتاب المسرحيات، لكن كتاب السيناريوهات قبلوها على نحو أكثر قوة.

ما علاقة ذلك بالتسبب فى الشعور بالإغلاق السردى؟ سوف يحدث الإغلاق عندما يجاب عن كل الأسئلة المهمة المطروحة التى قدمها السرد. وعلى سبيل المثال، تذكر تلك الحبكة الأساسية (فى نمط أفلام الكوميديا الرومانسية – المترجم)، الفتى يقابل الفتاة وينجذبان إلى بعضهما، ثم يظهر زير نساء لزج يريد إغواء الفتاة – فهل سوف يستطيع الفتى، الكشف عن حقيقة خصمه ويستعيد فتاته؟ إن هذا هو ما يريد المتفرج أن يعرفه. وفى النهاية يحصل الفتى على الفتاة. النهاية. الإغلاق السردى.

إن الفيلم لا يمضى بعد ذلك لكى يحكى لنا كيف قام الفتى والفتاة بالتأمين على سيارتهما مثلاً، لأن ذلك لم يكن جزءًا من القصة. أى أنه سواء قاما بالتأمين أم لا فإن هذا ليس سؤالاً أثار الفيلم فضولنا بشأنه. وإذا أضيفت مثل هذه الفقرة فإن إحساس الإغلاق السردى سوف يكون مخففًا، ولن يجعلنا الفيلم نشعر أنه انتهى عند النقطة الصحيحة. سوف يبدو مفككًا، وسوف يمضى لكى يتجاوز النقطة التى وصل عندها الإغلاق السردى.

ومع ذلك، وإذا أسسنا وجود العائلة السعيدة، ثم يتم اختطاف طفلهما الحبيب، فإن المتفرج سوف يريد أن يعرف إذا ما كان سوف يتم إنقاذ الطفل، والتعقيدات التى سوف تتكشف سوف تسهم فى الإبقاء على السؤال أو الإجابة عنه. الفيلم سوف ينتهى إذن عندما يجاب على هذا السؤال بطريقة أو بأخرى. افترض مثلاً – وكما يحدث عادة – أننا علمنا أن الطفل أُنقذ، فإن إحساس الإغلاق السردى سوف يتطابق مع هذا الكشف. وفى أفلام التشويق المعتادة، سوف نشعر بخيبة الأمل – وليس بالإغلاق السردى – إن لم تكن الإجابة وشيكة، وإذا استمر الفيلم لكى يحكى لنا أن الطفل تلقى تطعيمًا ضد الأنفلونزا، فسوف نشعر أن السرد يمضى إلى نهاية لا علاقة لها بالمقدمات، حيث إن تلقّى الطفل تطعيمًا ليس جزءًا من القصة، وليس من الأسئلة التى قدمت بقوة لكى تستحوذ على اهتمامنا باعتبارنا

متفرجين. لذلك إذا أضيف مشهد التطعيم هذا، فإننا لا نلملم خيوط القصة، وسوف تحل نهاية مفككة.

ومن المأمول أن هذه المناقشة حول الإغلاق السردى فى السرد الموحد سوف تكشف عن مصدر رئيسى للإحساس بالاكتمال والاتساق الواضحين فى هذا النوع من السرد، والذى تنتمى له معظم الأفلام، وهذا المصدر هو ما يمكن أن نطلق عليه «منطق السؤال والإجابة»، والذى يستخدم فى نوع من السرد الموحد. إن هذا هو السرد الذى يمضى بتوليد الأسئلة، التى يستمر السرد لكى يجيب عنها، ويتم الحصول على الإغلاق السردى عندما يجاب على كل الأسئلة التى اختار الفيلم أن يقدمها لنا. ويمكن التأكيد على هذه الفرضية إذا أوقفنا الفيلم عند بداية البكرة الأخيرة، وسوف يشعر الجمهور بالضيق ويثورون ويطلبون معرفة إذا ما كان الطفل قد أُنقذ، إنهم يريدون الإغلاق السردى.

إن السرد القائم على منطق السؤال لا يعطى للفيلم فقط إحساس الاكتمال والنهاية، لكن الشبكة المتطورة من الأسئلة والإجابات تجعل الفيلم متماسكًا ومتسقًا. أى أن المشاهد مرتبطة ببعضها بمجموعة من الأسئلة والإجابات.

وفى العادة يبدأ الفيلم بالإجابة عن نوع الأسئلة التى نسألها تلقائيًا عندما ندخل إلى موقف روائى. بأننا بشكل متضمن نريد أن نعرف أين ومتى يدور الحدث، ومن هم هؤلاء الأشخاص، وماذا يريدون، ولماذا يتصرفون على هذا النحو. والبداية النمطية للأفلام سوف تجيب عن هذه الأسئلة الأساسية، على الأقل لكى تعطينا المعلومات الكافية لكى نفهم الأسئلة التالية التى سوف تثيرها التغيرات التالية فى المواقف والعلاقات التى بدأ الفيلم بها، وما ينتج عن ذلك من تعقيدات.

إن بعض المشاهد تقوم ببساطة بطرح أسئلة يجاب عنها فيما بعد فى المشاهد التالية. وفى الأفلام الأمريكية الأولى التى كانت تتألف من لقطتين، وتدور حول قصص اختطاف الأطفال، كانت اللقطة الأولى تصور اختطاف الطفل وبذلك تثير السؤال حول ما إذا كان سوف يتم إنقاذه، وفى اللقطة التالية يجاب عن السؤال، حيث يتم إنقاذ الطفل من قبضة مهاجرين نمطيين داكنى البشرة من شرق وجنوب أوربا.

وفى الأفلام الأكثر تعقيدًا، كانت المشاهد تقوم بالوظيفة التى نصح بها هيوم، بتأجيل إعطاء الإجابات عن الأسئلة. وقد يكون ذلك ناتجًا عن مشهد تالٍ يجيب إجابة جزئية عن سؤال يظل مستمرًا. وعلى سبيل المثال، وبمجرد أن نعرف أن الطفل قد تم اختطافه، فإن جزءًا مما نريد أن نعرفه – أن لم نكن قد شهدنا عملية الاختطاف ذاتها – هو «من قام بذلك»، وقد يجاب جزئيًا عن هذا السؤال عندما نعلم أن من قام بالاختطاف امرأة تعرج، لكن من هى بالذات فإن ذلك يظل سؤالاً ينتظر إجابة.

وبالمثل، فإن مشهدًا لاحقًا يمكن أن يطيل سؤالاً سابقًا بالحفاظ على السؤال معلقًا. وعلى سبيل المثال، قد يهرب سجين من القبض عليه فى أحد المشاهد، وبالتالى سوف يعيد السؤال حول إذا ما كان سوف يتم القبض عليه فى المشهد التالى أو فى مشهد لاحق. أو قد يهرب قتلة مصاصى الدماء من عرين دراكيولا، لكنه يحول نفسه إلى خفاش ويطير بعيدًا، ليتركنا حائرين حول إذا ما كانوا سوف يمسكون به فى يوم آخر.

وفى بعض الأحيان عندما تجيب المشاهد عن أحد أسئلتنا، فإنها تطرح سؤالاً آخر مكانه. وعندما يحاصر كنج كونج فى جزيرة سكال، فإن ما يدور فى ذهن المتفرجين هو ماذا ينوى كارل دينهام أن يصنع معه. ويمكن بالطبع تأسيس شخصيات وقوى ومواقف جديدة عند أية نقطة من مادة القصة، لتولد أسئلة جديدة تبحث عن إجابة، عندما تتفاعل مع ما سبق تقديمه عن عالم القصة حتى تلك النقطة.

إن المشهد فى السرد القائم على منطق الأسئلة والإجابات يقوم بوظيفة طرح الأسئلة أو الإجابة عنها، والإجابة الجزئية عن الأسئلة، وتكرار طرح الأسئلة، والإجابة عن بعض الأسئلة بطريقة تفتح أسئلة أخرى. ولأن المشاهد ترتبط مع بعضها بهذه الشبكة من الأسئلة والإجابات، فإن السرد الموحد يعطى مظهر التماسك والاتساق، إن كل شىء يبدو منسجمًا ومتلائمًا مع شبكة الأسئلة والإجابات.

والأسئلة والإجابات التى تجمع عناصر سرد فيلم تأتى عادة بدرجات متفاوتة من الأهمية، ولكى نبسط الأمر فإننا سوف نصنع هذا النوع من التمييز، هناك أولاً «الأسئلة الكبرى الرئيسية»، وتتضمن السؤال الذى يسيطر على الفيلم بشكل عام من بدايته

إلى نهايته. هل سوف يستطيع الفتى أن يفوز بالفتاة؟ هل سوف تنجو القرية فى فيلم «الساموراى السبعة» (١٩٥٤)؟

وبالطبع قد يكون للفيلم أكثر من سؤال كبير رئيسى واحد هناك فى فيلم باستر كيتون «الجنرال» (١٩٢٧) العديد من مثل هذه الأسئلة، وهى تتضمن الآتى: هل سوف ينجح ويل جونى فى الالتحاق بالجيش الجنوبى؟ هل سوف يستطيع إصلاح العقار الذى يحمل اسم «الجنرال»؟ هل سوف يستطيع إنقاذ حبيبته أنابيل لى؟ هل سوف يستطيع تحذير الكونفيدراليين من هجوم الاتحاديين فى الوقت الملائم؟ إنها أسئلة كبرى متداخلة ومتزاحمة تحافظ على انتباهنا الكامل تجاه القصة، متوقعين أن تكون هناك إجابات. وعندما نحصل على هذه الإجابات، ينتهى الفيلم بنجاح. إننا لا نسأل ماذا سوف يفعل جونى بعد الحرب الأهلية، لأن ذلك ليس من الأسئلة الكبرى الرئيسية التى دعانا الفيلم إلى أن نضعها فى اعتبارنا. وعندما تتم الإجابة عن كل الأسئلة الكبرى الرئيسية فى سرد موحد لفيلم، يتحقق الإغلاق السردى عادة، ونشعر أن الفيلم أصبح كاملاً ومكتملاً (كارول ٢٠٠٧ أ).

ومع ذلك فإن الأفلام لا يوحدها فقط الأسئلة الكبرى الرئيسية أو المسيطرة، فهناك أسئلة أكثر تحديدًا تتطلب اقتراح إجابات فى مجال محدد. فى أحد المشاهد «الجنرال»، يكوِّم الاتحاديون مخلفات على قضبان القطار لمنع جونى من الوصول إلى هدفه، وهو ما سوف يثير السؤال حول ما إذا كان ذلك سوف يعوق جونى فى المشهد التالى، الذى سوف يجيب بالطبع عن هذا السؤال، ليستمر جونى فى طريقه.

يمكننا أن نطلق على هذه الشبكات المحددة من الأسئلة والإجابات «الأسئلة الصغرى» و«الإجابات الصغرى»، وهى بشكل عام تجعل سلسلة المشاهد متماسكة معًا فى كل جزء من أجزاء الفيلم، فى الوقت الذى تشد فيه انتباهنا. وعلاوة على ذلك فإن هذه الأسئلة والإجابات الصغرى خاضعة فى ترتيب الأهمية للأسئلة الكبرى التى تبث الحياة فى السرد. وعلى سبيل المثال فإن شبكة السؤال و أو الجواب التى تتضمن احتمال تعويق جونى تعطى معلومة حول اتجاه إجابة الأسئلة الكبرى الرئيسية حول إذا ما كان سوف

ينقذ القطار، والحبيبة، والفيدراليين، وإذا ما كان فى النهاية سوف يفوز بالبدلة العسكرية ويلتحق بالجيش.

وأخيرًا، تجب إضافة أبنية تقوم على منطق السؤال والإجابة ليست شبكات كبرى أو صغرى من الأسئلة والإجابات. أن تلك مركبات من السؤال أو الإجابة تمتد فى أجزاء كبيرة من الفيلم، ولكن ليس فى الفيلم كله. وعلى سبيل المثال هناك سؤال حول ما سوف يحدث لماريون فى فيلم ألفريد هيتشكوك «سايكو» (١٩٦٠)، وهذا السؤال يسيطر على افتتاحية الفيلم، لكن تتم الإجابة عنه بمجرد أن يقتلها نورمان بيتس. إن الأسئلة الكبرى حول مصيرها تشكل جزءاً كبيرًا من الفيلم، لكن ليس الفيلم كله، فبمجرد أن تموت طعنًا فى مشهد الحمام، تحل مكان الأسئلة حول مصيرها أسئلة حول إذا ما كان سوف يتم اكتشاف مصرعها وقاتلها. ولأن السؤال حول ماريون استمر عبر عدة أسئلة وإجابات صغرى - مثل: هل سوف يستجوبها الشرطى ذو المظهر الفضولى؟ - فإن ذلك يعتبر بناء كبيرًا، لكنه لأنه لا يمتد عبر الفيلم كله فإنه ليس بناء كبيرًا رئيسيًا ومسيطرًا. إنه لا يتطلب إغلاقًا سرديًا، فالإجابة عن الأسئلة الكبرى الرئيسية هى ما تتطلب الإغلاق السردى. وبرغم أننى أتحدث عن البناء السردى للأفلام من خلال مصطلحات منطق السؤال والإجابة، فإن قسم العرض فى السرد يتعلق بشكل مهم بالترتيب الزمنى للأحداث التى يصورها الفيلم. إن الأحداث فى الفيلم تحدث قبل وبعد بعضها البعض، أو فى تزامن مع بعضها البعض، ولا يحتاج تعاقب الأحداث إلى أن تمضى فى هذه الحركة الخطية إلى الأمام، فقد يكون هناك فلاش باك، أو فلاش فورورد.

ومن الحقيقى حول السرد أن زمن رواية أو قص الحكاية (يطلق عليها أحيانًا «المعالجة» أو الحبكة») لا يحتاج إلى أن يتبع نظام تعاقب الأحداث كما تحدث فى عالم «الحدوتة»(تشاتمان ١٩٧٨، بوردويل ٢٠٠٨)، وهذا ينطبق على الأفلام لأنها نوع من السرد الروائى. وبرغم أن القصة تروى بطريقة تتعاقب فيها الأحداث، حيث تتحرك إلى الأمام فى زمان متصل منذ عناوين البداية إلى عناوين النهاية، فإن الأحداث التى تشكل الحدوتة فى عالم القصة لا تحتاج إلى تعرض بشكل متعاقب فى عالم المتفرجين، خارج العالم الروائى. يبدأ فيلم ميلدريد بيرس (١٩٤٥) فى الزمن المضارع من عالم القصة، حيث

يلقى رجل مصرعه بالرصاص، ثم يتحرك الفيلم عائدًا فى زمن الرواية، أى فى فلاش باك، لكى يجيب عن الأسئلة حول من أطلق الرصاص على الرجل ولماذا.

وبالمثل، فى فيلم «الراكب المتمهل» (١٩٦٩)، يقفز الفيلم إلى المستقبل فى فلاش فورورد لصورة لدراجة نارية تحترق، لكى يثير السؤال حول من سوف يموت. أو إذا كان هناك فلاش فورورد إلى لقطة لبيتوليا وهى ترمى شيئًا من نافذة الدكان، فإن ذلك يدفعنا إلى أن نسأل «لماذا؟». وحتى لو كان الترتيب الزمنى للسرد هو المستوى من بناء الحبكة، المختلف عن لبناء الذى يعتمد على منطق السؤال والجواب، فإن هذا لا ينفى العلاقة، حيث إن التلاعب بالزمن عن طريق معالجة السرد سوف يكون فى خدمة تقديم أنواع الأسئلة والإجابات التى تسهم فى الإغلاق السردى.

وبالمثل، فإن انقطاعات تدفق السرد إلى الأمام، ولحظات حلم الشخصيات التى توقف الزمن، كما فى فيلم «بيلى الكذاب» (١٩٦٣) و«لورد جيم» (١٩٦٥) و«محل الرهونات» (١٩٦٤)، هذه اللحظات تقدم الإجابة على الأسئلة فى السرد، والمتعلقة فى الأغلب برغبات الشخصيات، وبذلك فإنها يمكن أن تخدم بناء الانفلات السردى من خلال الكشف عن أعماق رغبات هذه الشخصيات، بطريقة تدعونا إلى التساؤل حول إذا ما كانت هذه الرغبات سوف تتحقق أم لا.

قد أكون قد أوحيت بشكل غير مقصود أن كل الأفلام التى تصور سلسلة من الأحداث فى الزمن تتضمن إغلاقًا سرديًا، لكن ذلك هو ما لم أقصده، ليس فقط لأن بعض الأفلام تقدم إغلاقًا سرديًا على نحو أخرق، ولكن لأن هناك أيضًا أشياء مثل الأفلام المنزلية تعرض أحداثًا مهمة فى حياة العائلة – أعياد الميلاد، الإجازات، حفلات الزفاف... إلخ – فى ترتيب زمنى كما حدثت فى الواقع، ومع ذلك فإنه لا يتم اعتبارها سردًا، وإنما وقائع، لذلك فإنها لا تملك إغلاقًا سرديًا (كارول ٢٠٠١). وبالإضافة إلى ذلك، فإن هناك أعمالاً سردية بالمعنى الكامل للكلمة، مثل حلقات «مخاطر بولين»، تتفادى الإغلاق السردى فى نهاية كل حلقة إعدادًا للحلقة التالية.

وعلاوة على ذلك، فإن هناك سردًا موحدًا يتخلى عن الإغلاق السردى على مستوى تصوير الأحداث والأفعال فى عالم القصة، لكى يحقق وحدة على مستوى أعلى من المعنى

والمغزى. وعلى سبيل المثال فى نهاية الفيلم المهم «راشومون» (١٩٥٠)، لا يقول لنا أكيرا كيروساوا من وجهة نظر كلية الوجود وكلية المعرفة ماذا حدث حقًا عندما التقى قاطع الطريق والزوج والزوجة فى الغابة. إن أسئلتنا حول ما حدث حقيقة فى عالم القصة تبقى بلا إجابة، ولكن بطريقة تجعلنا نسأل حول دوافع أو مقاصد كيروساوا الفنية فى حجب هذه المعلومات عنا.

أى أن التخلى المقصود عن الإغلاق السردى على مستوى الفعل فى القصة يدفعنا إلى محاولة تفسير مغزى هذا القرار من جانب كيروساوا. إنه يشجع ما يمكن أن نسميه «الارتقاء التفسيرى». ما الذى يحاول كيروساوا توصيله بذلك الهدم الواضح لنموذج منطق شبكة الأسئلة والإجابات؟ وبمجرد أن نرتقى إلى هذا المستوى من التفسير، فإن المتفرج المتأمل سوف يفهم أن تيمة «راشومون» هى الإيحاء بأن معرفتنا مستمدة من المنظور الذى نرى به العالم، وهو ما يستدعى إغلاقًا تفسيريًا وليس إغلاقًا سرديًا.

وبالمثل فى فيلم «المغامرة» (١٩٦٠)، يبدو ببساطة أن مايكل أنجلو أنطونيونى يتجاهل السؤال حول لماذا اختفت الشخصية التى قامت بدورها ليا ميسارى، لأنه يريد من المتفرج أن يصل إلى مغزى أبعد من مجرد سرد القصة، مثل التلميح إلى اللامعنى الوجودى فى الحياة المعاصرة، وهو اكتشاف لا يتأتى - مثلما تفعل الأفلام ذات السرد الموحد - من خلال الإجابات الواضحة عن كل الأسئلة.

وهناك بالطبع أهداف أخرى قد تدفع صانعى الأفلام إلى امتناع عن تقديم الإغلاق السردى على مستوى القصة. فقد يكون ذلك لدعم الوحدة التعبيرية للفيلم. إننا لا نعلم أبدًا إذا ما كانت إيرينا فى «لعنة الناس القطط» (١٩٤٤) شبحًا أم إسقاطًا نفسيًا، وهو ما يساهم فى الإحساس الغريب والغامض الذى يبثه الفيلم. وعلاوة على ذلك فإن أفلامًا واقعية مثل «أماركورد» (١٩٧٣) تخفف عادة من قبضة منطق السؤال والإجابة للبناء السردى، لكى تبدو أكثر «شبهًا بالحياة»، وتخترع إيقاعًا أقرب إلى تدفق الحياة اليومية والأحداث التى ليس لها هدف محدد، على النقيض من السير الحثيث إلى الأمام فى السرد القائم على منطق السؤال والإجابة.

وعلاوة على ذلك، فإن الأفلام التى تتأمل تقنيات السينما ذاتها، مثل «العام الماضى فى مارينباد» (١٩٦١)، تطرح أسئلة عصية على الإجابة أو ترفض الأفلام إجابتها، لكى تجعل المتفرج يتأمل فى الطريقة التى تكشف بها هذه الإستراتيجية عن الدرجة التى نتوقع بها فى العادة إجابات عن الأسئلة التى يثيرها السرد فينا. وعادة ما تكون هذه الأسئلة ضمنية، برغم أنها تشكل الطريقة التى نتتبع بها الأفلام فى محاولة لأن نفهمها. والتجارب الحداثية مثل «العام الماضى فى مارينباد» - على النقيض- تحمل تلك العملية الضمنية من تشكيل الأسئلة إلى السطح، حيث يمكن للمتفرج الطموح أن يلقى ضوءًا كاشفًا على الطريقة المعتادة لاستيعاب الأفلام وفهمها.

وهكذا، ليس كل صناع الأفلام يقصدون إلى إغلاق سردى، ولا يستخدمون السرد القائم على منطق السؤال والإجابة فى حده الطبيعى الكامل. ومع ذلك فإن أكثر صناع الأفلام يفعلون ذلك، بمن فيهم صنّاع الأفلام التسجيلية والأفلام الروائية التليفزيونية. وذلك عامل مهم يساهم فى الوضوح الفائق الذى تملكه الأفلام، على النقيض خاصة من حياتنا اليومية المفككة والمتقطعة. وبهذه الطريقة، فإن السرد القائم على منطق السؤال والإجابة، والإغلاق الذى يجلبه إلى السرد الموحد، عنصر مهم فى تفسير قوة الأفلام. وكما بدأ علماء الأعصاب فى الإثبات، فإن المخ يفضل الوضوح، بفضل التمييز الحاد بين الأسود والأبيض، والخير والشر. وفى هذا المجال، فإن نوع الوضوح المرتبط بالسرد القائم على منطق السؤال والإجابة - والذى يمثل النوع الأكثر شيوعًا فى الأفلام - هو النوع الذى يرغب فيه المخ بشدة.

بل إنه حتى الأفلام التى تتجنب التأثير الكامل للسرد القائم على منطق السؤال والإجابة، وتتخلى عن الإغلاق السردى، تستخدم ذلك أحيانًا بشكل غير مباشر، حيث إن تفادى الإغلاق السردى - ويبدو أن ذلك مقصود - قد يدفع المتفرج إلى أن يسأل «لماذا؟»، وقد يؤدى هذا إلى مزيد من تذوق الفيلم من خلال سمات التعبير والجماليات والموضوع والمغزى والتفسير.

وبرغم أنه ليس كل السرد أفلامًا، وليست كل الأفلام سردًا روائيًا، فإن السرد والفيلم تلاقيا حتى إنه يمكن القول إنهما تزوجا زواجًا عرفيًا، لذلك فإنه لا توجد فلسفة كاملة

للسينما لا تضع فى اعتبارها السرد السينمائى، وأبنيته المتكررة، مثل السرد والإغلاق اللذين يعتمدان على منطق السؤال والإجابة.

* * *

انظر أيضًا «ديفيد بوردويل» (الفصل ٢٩)، «نويل كارول» (الفصل ٣١)، «السرد الروائى» (الفصل ١٨).

المراجع

Aristotle (1996) *Poetics*, trans. M. Heath, London and New York: Penguin Books.

Barthes, R. (1974) *S/Z*, trans. R. Howard, New York: Hill and Wang.

Bordwell, D. (1985) *Narration in the Fiction Film*, Madison: University of Wisconsin Press.

—— (2008) "Three Dimensions of Narrative Film," in *Poetics of Cinema*, London: Routledge.

Bordwell, D., Staiger, J., and Thompson, K. (1985) *The Classical Hollywood Cinema: Film Style and Mode of Production to 1960*, New York: Columbia University Press.

Carroll, N. (2001) "The Narrative Connection," in *Beyond Aesthetics*, Cambridge and New York: Cambridge University Press.

—— (2007a) *Comedy Incarnate: Buster Keaton, Physical Humor and Bodily Coping*, Malden, MA: Blackwell Publishers.

—— (2007b) "Narrative Closure," *Philosophical Studies* 135 (August): 1–15.

Chatman, S. (1978) *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*, Ithaca, NY: Cornell University Press.

Field, S. (1994) *Screenplay: The Foundations of Screenwriting*, New York: Dell.

Gulino, P. J. (2004) *Screenwriting. The Sequence Approach*, New York and London: Continuum.

Hume, D. (1998) "Of Tragedy," in *David Hume: Selected Essays*, Oxford: Oxford University Press.

Thompson, K. (1999) *Storytelling in the New Hollywood. Understanding Classical Narrative Technique*, Cambridge, MA: Harvard University Press.

(٢٠)

الأنطولوجيا

ديفيد ديفيز

ما الشيء الذى يسمى «فيلمًا»؟ وما نوع الشيء الذى يسمى «صورة فوتوغرافية»؟ لقد تأثر الفلاسفة الذين انشغلوا بتأمل هذه الأمور بشكل عام بالاعتبارات التالية. إن تذوق عمل فنى أو ثقافى يتطلب على الأقل تفاعلاً من نوع ما يقوم على الخبرة مع نموذج من هذا العمل، حيث إنَّ بعض أو كل السمات التى تؤثر فى تذوقه تبدو عندئذ واضحة للمتلقى. وفى حالة التصوير التشكيلى، يكون المطلوب هو تلقى مصحوب بالخبرة لشيء مادى محدد موضوع فى زمن محدد فى معرض أو متحف محدد، وهذا يجعل من الممكن تحديد العمل ذاته من خلال هذا الشيء. ومع ذلك، وفى حالة الفيلم أو الصورة الفوتوغرافية، يبدو أن هناك العديد من الأماكن المختلفة – فى زمن محدد – يمكن فيها أن نتلقى مع الخبرة بالعمل أو الشيء الفنى، بطريقة ضرورية للتذوق. قد تكون تشاهد فيلم «المواطن كين»، أو تنظر إلى صورة فوتوغرافية التقطتها دايان آربوس، فى لوس أنجلوس، فى ذات الوقت الذى أكون فيه أشاهد الفيلم ذاته أو انظر إلى الصورة الفوتوغرافية ذاتها فى لندن. وفى هذا المجال، تبدو الأفلام والصور الفوتوغرافية مشابهة للأعمال الموسيقية والأدبية. إن تذوق عمل موسيقى يتطلب سماعه وهو يُعزف، وتذوق عمل أدبى يتطلب قراءته، لكن الناس فى أماكن مختلفة، والمشغولين بأشياء أو أحداث مختلفة، يمكن لهم فى وقت واحد أن يكون لهم اللقاء ذو الخبرة مع عمل موسيقى أو أدبى محدد.

إذن فالأفلام والصور الفوتوغرافية تشبه الأعمال الأدبية والموسيقية، فى أن لها نماذج متعددة، ومثل هذه الأشياء يتم التفكير فيها بشكل طبيعى باعتبارها أنواعًا أو أنماطًا. إن كلمة «كلب» لها ثلاثة حروف أو علامات (أو معطيات)، والكلب «الوولف» مثلاً نوع من الكلاب قد يكون لدى جارى نموذج منه، إذن فمن المفترض أن «المواطن كين» (١٩٤١) هو نمط أو نوع تكون نماذجه هى الكيانات التى يتلقاها المتفرجون عند تذوقهم للفيلم. وإذا كان الأمر كذلك، فإن فهمنا الأونطولوجى للسينما يتطلب مزيدًا من التوضيح ما النمط أو النوع العام الذى ينتمى إليه «المواطن كين»، وإذا كان «الوولف» نمط من «الكلب»، ما هو نمط شىء مثل فيلم «المواطن كين»؟ إن الإجابة عن هذا السؤال يجب أن تساعدنا فى الإجابة عن مزيد من الأسئلة الأونطولوجية حول الأفلام: كيف يمكن تمييز السمات الفردية للأفلام، أى متى نجد نموذجين للفيلم ذاته، ومتى نجد نماذج من فيلمين مختلفين؟

وعندما نسأل «ما أنماط أو أنواع الأفلام أو الصور الفوتوغرافية؟»، فإننا نسأل عن السمات المميزة لنماذجها. وربما كانت الإجابة الأكثر طبيعية عن هذا السؤال أنها أنماط أو أنواع من الصور. إن نماذج الصور الفوتوغرافية والأفلام هى صور ثابتة أو متحركة، والصور الفوتوغرافية والأفلام ذاتها أنماط من الصور الثابتة أو المتحركة، أو يمكن أن نقول ذلك. لكن هذه الإجابة تفترض أننا نفهم من الناحية الأنطولوجية ما هى الصورة، وربما أيضًا ما السمات المميزة لأنواع الصور الثابتة - التى هى الصور الفوتوغرافية - وأنواع الصور المتحركة - التى هى أفلام. كيف تختلف الصور الفوتوغرافية - باعتبارها صورًا - عن اللوحات التشكيلية على سبيل المثال؟ لقد قال البعض بأن الاختلاف ليس مجرد اختلاف فى الدرجة، لكنه اختلاف ذو طبيعة أكثر عمقًا.

إذن، فإن فهم أونطولوجيا السينما يتطلب أن نتناول الأسئلة التالية على الأقل:

كيف يمكن فهم الطبيعة المتعددة للأفلام والصور الفوتوغرافية؟

ما هو نوع نماذج الأفلام والصور الفوتوغرافية؟

إذا كانت نماذج الأفلام والصور الفوتوغرافية صورًا، هل تختلف بشكل أساسى عن الصور فى الفنون الجميلة، مثل التصوير التشكيلى؟

- السينما والفوتوغرافيا باعتبارهما أشكالاً فنية متعددة

يمكننا أن نفكر فى نموذج عمل فنى باعتباره شيئًا له مكان مميز فى التذوق الكامل لهذا العمل، حيث إنه يقدم مباشرة للمتلقى سمات واضحة تؤثر بشكل أساسى على هذا التذوق. إذن – وكما لاحظنا سابقًا – فإن من الطبيعى أن نميز بين الأشكال الفنية «المنفردة» و«المتعددة» (فولهايم ١٩٨٠، فولترستروف ١٩٩٣، كارول ١٩٩٨، إس ديفيز ٢٠٠٣). وفى النوع الأول – وبسبب الضرورة – فإن للعمل الفنى نموذجًا واحدًا، والتصوير التشكيلى والنحت يعتبران بشكل عام أشكالاً فنية منفردة بهذا المعنى. وبعض أنواع العمليات الفوتوغرافية تنتج أيضًا أعمالاً منفردة، مثل تقنية داجيروتيب أو البولارويد (كارول ١٩٩٨، ص ٢١٥). لكن الفوتوغرافيا والسينما من الأنواع العادية هى أشكال فنية متعددة، مثلها فى ذلك مثل الموسيقى الكلاسيكية، والأدب السردى والدرامى، والطباعة بالاستينسيل، وصب التماثيل.

وإن هناك فروقًا مهمة بين الأشكال الفنية المتعددة ذاتها، وفروقًا أكثر أهمية فى هذا السياق بين السينما والفوتوغرافيا من ناحية، والموسيقى والأدب من ناحية أخرى. وهناك ثلاث طرق على الأقل توجد بها الأعمال الفنية المتعددة وتصبح بها متاحة لأفراد المجتمع الفنى (فولهايم ١٩٨٠، ص ٧٨–٨٠، فولترستروف ١٩٨٠، ص ٩٠ وما بعدها، ديفيز ٢٠٠٣، ص ١٥٩–١٦٣). ففى حالة العمل الأدبى مثل الرواية، فإن نموذج العمل الذى يخلقه الفنان يمكن أن يعتبر مثالاً، أما النماذج الأخرى فيتم خلقها من خلال محاولات لمحاكاة هذا المثال بوسائل خاصة بهذا المجال الفنى. وفى حالة صب التماثيل، يصنع الفنان مثالاً وتصب النماذج على أساسه، أى أن الفنان يصنع «نموذج الإنتاج» (فولترستروف ١٩٨٠)، أو «الشفرة» (إس ديفيز ٢٠٠٣)، أو «القالب» (كارول ١٩٩٨). وتحدد المواضعات كيف يستخدم هذا المثال لإنتاج النماذج. أما فى حالة أعمال الموسيقى الكلاسيكية والأعمال الدرامية، يعطى الفنان تعليمات إذا اتبعها ممارسو العمل بشكل صحيح فسوف يقدمون نماذج مشكّلة جيدًا، وفى هذه الحالة فإن التعليمات تتطلب تعليمات، وتعتبر نماذج العمل أداءً له.

وتقع الصور الفوتوغرافية والأفلام بوضوح فى التصنيف الثانى. وفى حالة الصورة الفوتوغرافية التماثلية يكون «نموذج الإنتاج» أو الشفرة هو الصورة السالبة، أما فى حالة الصورة الفوتوغرافية الرقمية فإن الشفرة هى الملف الكمبيوترى. وفى كلتا الحالتين، فإن النماذج الصحيحة هى المولدة من نموذج الإنتاج بالوسائل الملائمة. ومن ناحية أخرى، فإن للأفلام نماذج إنتاجها، التى تصنع منها نسخ العرض، مثل نسخ السليولويد، أو شرائط الفيديو، أو الملفات الرقمية... إلخ.

ولكن ما هو الوضع الأونطولوجى لعمل فنى فى شكل فنى متعدد؟ أو على نحو أكثر عمومية، ما هى أنواع الكيانات التى تتولد عنها كيانات تعتبر نماذج؟ إن وجود النموذج هو ببساطة إحدى الطرق التى يمكن أن يكون بها الكيان «جنيسًا» بمعنى أنه يملك العناصر الأساسية المكونة له (فولهايم ١٩٨٠، ص ٧٥ وما بعدها). وعلى سبيل المثال، فإن أفراد مجموعة ما يمكن اعتبارها عناصر «تقع تحت» تلك المجموعة. لكن ذلك يبدو طريقة غير ناجحة فى التفكير فى العلاقة بين أعمال فنية متعددة ونماذجها. إن أفراد مجموعة ما تتحقق من خلال أعضاء هذه المجموعة، وأى اختلاف بين الأعضاء يستتبعه اختلاف فى المجموعة، لكن صورة فوتوغرافية محددة التقطها كارتييه بريسون لها نماذج محددة.

إن هذه التأملات توحى بأن الأعمال الفنية فى الأشكال الفنية المتعددة هى أنماط، ونماذجها معطيات لهذه الأنماط. والفرق بين الأنماط والمعطيات - كما أشار إليه سى إس بيرس لأول مرة - شائع فى سياق الحياة اليومية، حيث إننا نميز مثلاً بين حروف الهجاء والكلمات التى تشكل هذه الحروف. اسأل مثلاً كم حرفًا فى كلمة «تغيير»، وهناك إجابتان صحيحتان: خمسة (معطيات كلمة «تغيير»)، وأربعة (هناك أربعة «أنماط» فى الكلمة، حيث إن هناك نمطًا مكررًا)، وهوية وطبيعة النمط لا يتغيران مع تغير عدد المعطيات. وعلى سبيل المثال، فإن نماذج العمل الموسيقى يمكن أن تشتمل، ليس فقط على حالات الأداء الذى يفى بكل المتطلبات الصحيحة، ولكن أيضًا على الحالات التى قد يكون فيها الأداء غير صحيح. وبالمثل، فإن نسخة سيئة من فيلم رينوار «قواعد اللعبة» (١٩٣٩) تظل تعطى المتفرج نموذجًا للفيلم، حتى لو كان نموذجًا مشوهًا. والأنماط والأنواع التى تقدم بهذه الطريقة نماذج صحيحة وغير صحيحة يُطلق عليها «الأنواع المعيارية» (فولترستروف

١٩٨٠، ١٩٩٣)، أو «الأنماط المعيارية» (دود ٢٠٠٧). وإذا كانت الأنماط الوصفية تتحدد أفرادها من خلال شرط وفائها بمعطياتها، فإن الأنماط المعيارية تتحدد أفرادها من خلال شرط وفائها بالتشكيل الصحيح لمعطياتها.

وقد يجد البعض أن فكرة الأعمال الفنية المتعددة هى أنماط معيارية فكرة جذابة، وأن نماذجها هى معطيات مشكَّلة على نحو جيد أو غير جيد لهذه الأنماط، لكن هذه النظرة ليست بدون مشكلات. إن الأنماط هى كيانات جنيسة ذات عناصر «تندرج» تحتها، لكن ما هو الوضع الأنطولوجى لمثل هذه الأشياء؟ وبالنسبة لكل مفهوم لهذه المسائل، فإن الأنماط هى كيانات مجردة أكثر من كونها كيانات مجسدة، وليس لها مكان محدد. لذلك فإن من المشكوك فيه إذا ما كانت تدخل فى علاقات سببية مع الأشياء التى لها مكان محدد. وهذا يثير الاهتمام حول تواصلنا المعرفى مع الأنماط وقدرتنا على الإشارة إليها، إذا أخذنا المعرفة والإشارة اللتين تتطلبان نوعًا من التفاعل السببى مع الكيان المشار إليه. ومع ذلك فقد قال بعض الفلاسفة بأن الأشياء المجردة يمكن أن تدخل فى علاقات سببية (بيرجس وروزين ١٩٩٧، ص ٢٤ وما بعدها، دود ٢٠٠٧، ص ١٣-١٤)، أو أن هذه المعرفة والإشارة لا تتطلبان مثل هذه العلاقات مع أشيائهما (على سبيل المثال، براون ١٩٩١).

وتثور مشكلة أخرى إذا قبلنا تفسيرًا معينًا لميتافيزيقا الأنماط (دود ٢٠٠٧، الفصلان ٢ و٣)، طبقًا لأى الأنماط لها عدد من السمات التى تلائم حدسنا حول الأفلام والصور الفوتوغرافية. كما رأينا فإنه يمكن تحديد الأفراد فى الأنماط طبقًا للشروط التى يجب استيفاؤها لإيجاد نماذج (مبنية جيدًا). ويمكن وصف هذه الشروط بوصفها خصائص مرتبطة بهذا النمط، على سبيل المثال: سلسلة صحيحة من الحروف ت غ ى ى ر من أجل نمط كلمة «تغيير» (فولترستروف ١٩٨٠، دود ٢٠٠٧). لكن يمكن الرد على ذلك بأن الأنماط توجد فقط إذا وجد الارتباط بين خصائصها، ولا يمكن للخصائص أن تدخل إلى أو تخرج من الوجود، إنها موجودة بشكل أبدى إذا كانت موجودة على الإطلاق. لذلك إذا كانت الأعمال الفنية المتعددة أنماطًا، فيبدو أنه لا يمكن خلقها بواسطة فنانيها، إنهم فقط يكتشفونها. كما يمكن القول أيضًا بأنه إذا كانت الأنماط كيانات مجردة يتم تحديد أفرادها بالإشارة إلى خصائصها الشكلية الثابتة، فإن لها خصائص أصيلة (أى غير متعلقة بشىء

آخر) غير تلك الخصائص التى تملكها بالفعل. لكن يبدو أننا نفكر فى الأعمال الفنية المتعددة باعتبارها كيانات يمكن التمييز بينها من خلال بعض سماتها الأصيلة المكونة لها، وتظل مع ذلك هى الأعمال نفسها. ومن المؤكد أنه لا توجد لدينا مشكلة فى أن نفهم تلك الادعاءات المضادة للحقيقة بالنسبة للأفلام، وعلى سبيل المثال، الادعاء بأن فيلم «جمال أمريكى» (١٩٩٩) كان سيصبح فيلمًا أفضل إذا تم الاحتفاظ بالنهاية الأصيلة بدلاً من استبدالها. بسبب بعض جماعات الضغط. فإذا كانت الأفلام أنماطًا، وإذا فهمت الأنماط بالطريقة التى ذكرناها توًا، فإنه لا يمكن لنا اتخاذ هذا الادعاء حول «جمال أمريكى»، وإنما حول نسخة سينمائية شبيهة تشبه تمامًا «جمال أمريكى».

وبالنسبة للبعض (دود ٢٠٠٧، الفصلان ٤ و٥)، فإن نتائج تحليل الأعمال الفنية المتعددة من خلال الأنماط يوضح ببساطة أننا يجب أن نراجع بديهياتنا حول الأعمال الفنية (بما فيها الأفلام) فى ضوء التأمل الميتافيزيقى الأكثر عمقًا. ولهذا الخط من التفكير بعض المنطقية فى حالة الأعمال الموسيقية، حيث فكرة أن المؤلفين يكتشفون «على نحو إبداعى» التتابعات الصوتية الممكنة ربما لا تكون - عند التأمل - فكرة أكثر عبثية من فكرة أن علماء الرياضيات يكتشفون «على نحو إبداعى» براهين جديدة للنظريات. لكن يبدو مناقضًا للبديهة أن نفكر على هذا النحو بالنسبة للأفلام، فى ضوء الطبيعة المعقدة والتعاونية لعملية صنع الأفلام، وحقيقة أن نماذج الأفلام تنتج عن عملية ممتدة للتلاعب بوسائط مادية، بما ينتج عنه صنع نموذج إنتاج يستخدم لصنع مثل هذه النماذج. وبعض الذين يريدون الدفاع عن فكرة الأعمال الموسيقية التى يمكن خلقها قد توجهوا إلى العنصر المعيارى فى هذه الأعمال لتفسيرها باعتبارها أنماطًا معيارية. وإذا كانت أنماط تتابع الصوت قد توجد ذاتها على نحو أبدى، فإنه يمكن المجادلة بأن الخلق الموسيقى هو مسألة صنع النمط المحدد من التتابع الموسيقى المعيارى بالنسبة لعمل ما، وهذا يؤدى إلى وجود شىء لم يكن موجودًا قبل نشاط المؤلف الموسيقى. يمكن إذن للأعمال الموسيقية أن يتم اعتبارها «تتابعات صوتية مقترحة» يخلقها مؤلفوها الموسيقيون (ليفينسون ١٩٨٠، ولاقتراحات ذات علاقة انظر فولترستروف ١٩٩٣، وبشكل أكثر شك، إس ديفيز ٢٠٠٣، ص ١٧٠). ويمكن الرد على ذلك بأنه إذا أخذت الأعمال باعتبارها «أنماطًا» معيارية، فإنه يمكن تحديد أفرادها من خلال

شرط إيجاد نموذجها الصحيح الذى يمكن التعبير عنه كأحد الخصائص: إنه صحيح فى انطباقه الناجح على مواصفات الأداء كما وضعه (ب) فى السياق (ج) على سبيل المثال. عندئذ يمكن القول بأن هذه السمة، مثل كل سمة أخرى، يجب أن توجد بشكل أبدى، لذلك فإن الأعمال المتعددة - باعتبارها أنماطًا معيارية - ليست قابلة للخلق أو مرنة من الناحية الشكلية (انظر دود ٢٠٠٧، الفصل ٥). وعلاوة على ذلك فإن حجة ليفينسون تبدو غير جذابة بشكل خاص إذا طبقت على الأفلام والصور الفوتوغرافية، حيث إنها تحافظ على فكرة أن البناء السمعى البصرى للفيلم هو ذاته يتم اكتشافه، ويصبح فنًا من خلاله جعله معياريًا بالنسبة للفيلم.

وهناك صعوبات مشابهة تكتنف استراتيجية أخرى قد نتوجه إليها دفاعًا عن إمكانية خلق الصور الفوتوغرافية والأعمال السينمائية، وفى مواجهة الحجج التى تتوجه إلى الوجود الخارجى للأنماط. لقد قال بعض الفلاسفة - من أجل استيعاب الطبيعة السياقية للأعمال الفنية - إننا يجب أن نرى هذه الأعمال ليس فقط بوصفها أشياءً محددة فى سياق - كأبنية مقترحة على سبيل المثال - ولكن كأفعال فى سياق، تقترح أبينة أو توليدًا لأعمال فنية. الأعمال إذن هى أنماط أفعال (كورى ١٩٨٩) أو أداء من خلال معطيات (دى ديفيز ٢٠٠٤). وفى الحالة الأخيرة على الأقل، يمكننا الحفاظ على فهمنا أن الصور الفوتوغرافية والأفلام - وكل الأعمال الفنية المتعددة الأخرى - قد خرجت إلى الوجود بواسطة الفنان، حيث إن فعل توليد العمل الفنى هو فى ذاته يؤدَّى بواسطة الفنان. وأيًا كانت مزايا مثل هذا التفسير. فإنه يفشل فى معالجة الاهتمام الحالى، حيث إنه لا يواجه فكرة أن العمل الفنى ذاته يتم اكتشافه، وهو أمر لا يبدو معقولاً بالنسبة للسينما.

والرد الأكثر راديكالية هو؛ قبول مسألة إمكانية خلق الأعمال الفنية المتعددة ومرونتها الشكلية، والقول بأنه إذا كانت الأنماط بالفعل موجودة بشكل أبدى، وكيانات مرنة شكليًا، فإن هذا يُظهر فقط أن مثل هذه الأعمال الفنية المتعددة لا يمكن أن تكون فى الحقيقة أنماطًا (رورو ٢٠٠٣). والتحدى هنا إذن هو أن نقول كيف يمكن لعمل فنى أن تكون له نماذج متعددة إذا لم يكن نمطًا. ويسوق روربو الحجة بأن الحديث عن الأعمال الفنية المتعددة بوصفها أنماط حديث غير ضار، فقط إذا كان جزءًا من تفسير دلالى للمصطلح المستخدمة

لوصف مثل هذه الأعمال، حيث إن كل ما نفعله بالقول بأن «المواطن كين» نمط هو أن نميز استخدامًا لهذا الوصف عن استخدام آخر يشير إلى معطيات النمط. ومع ذلك فإن رورپو يعترض بأن الحجة حول أن الأعمال الفنية المتعددة أنماط هى محملة بالمعانى الميتافيزيقية المذكورة سابقًا، وبدلاً من ذلك فإنه يقترح أن العمل الفنى المتعدد هو كيان زمنى ومرن شكليًا، ويخلقه الفنان ويمكن تدميره فى وقت لاحق. إن هذه الكيانات الموجودة والممتدة تاريخيًا يمكن تسميتها «الكيانات الدائمة والمستمرة»، وهى كيان ذو نظام راقٍ، ووجوده يعتمد على أشياء مادية ذات نظام أدنى هو «التجسيدات». وفى حالة الصورة الفوتوغرافية التقليدية على سبيل المثال، تتضمن التجسيدات كلاً من الصورة السالبة، والنسخ المطبوعة من هذه الصورة السالبة.

وإذا كانت فكرة أن الأعمال الفنية المتعددة كيانات دائمة أو مستمرة تظهر نماذجها بين تجسيداتها، تحفظ بعض الأفكار البديهة حول إمكانية خلق الأفلام والصور الفوتوغرافية، وكذلك مرونتها الشكلية، فعلى النقيض فإن طبيعة الكيانات الدائمة، وعلاقتها التى تؤثر على هذه النماذج بين «التجسيدات»، بعيدان تمامًا عن الوضوح (دود ٢٠٠٧، الفصل ٦). وكنتيجة لذلك، فإن الوضع الأونطولوجى للأفلام والصور الفوتوغرافية – باعتباره أعمالاً فنية متعددة – يظل مشكوكًا فى صحته. وربما يمكننا تأسيس بعض القواعد الأساسية لحل هذه المسألة. أولاً، وكما أكد بعض الكتاب (كورى ١٩٨٩، ص ١١،١٢، إس ديفيز ٢٠٠٣، ص ١٥٥، رورپو ٢٠٠٣، ص ١٧٨،١٧٩، دى ديفيز ٢٠٠٤، ص ١٦–٢٤)، فإن الأعمال الفنية من أنواع متنوعة هى أشياء لها مكانها فى بعض التطبيقات والممارسات الإنسانية، ويجب أن تُفهم من خلال الطرق التى تُعامل بها فى هذه الممارسات. لذلك فإنه من الخطأ محاولة أن نفرض على فهمنا للأعمال الفنية إطارًا أنطولوجيًا مسبقًا. يجب أن تكون الأعمال الفنية أشياء من النوع الذى يمكن أن يقوم بالوظيفة التى تؤديها الأعمال الفنية فى ممارساتنا، وفى الحقيقة أننا نعامل الصور الفوتوغرافية، والأفلام، والأعمال الفنية المتعددة الأخرى باعتبارها كيانات يمكن خلقها، ومرنة شكليًا، وهذه الحقيقة تعطينا أفضل سبب ممكن للبحث عن طريقة لوصف الأعمال الفنية من الناحية الأونطولوجية، طريقة تشرح كيف يمكن أن تكون لها مثل هذه الصفات. لذلك يجب أن نؤيد – أو حتى نتوقع – أن

أونطولوجيا الفن الملائمة والكافية لاستيعاب الأعمال الفنية المتعددة مثل الأفلام والصور الفوتوغرافية، سوف تراجع تصنيفاتنا الأونطولوجية التقليدية. لذلك، وحتى إذا كانت «الكيانات المستمرة» عند رورپو غير كافية، فإن لدينا السبب للبحث عن طريقة أخرى للتوفيق بين الطبيعة المتعددة للأفلام والصور الفوتوغرافية، وفهمنا أن مثل هذه الأعمال الفنية مخلوقة وربما تكون مرنة شكليًا، وهو التوفيق الذى لن يكون ممكنًا إذا صنفت هذه الكيانات باعتبارها أنماطًا معيارية.

- النماذج الفيلمية والفوتوغرافية

أيًا كان نوع التفسير الذى نفضله بشأن التصنيف الأونطولوجى العام الذى تنتمى إليه الأعمال الفنية المتعددة مثل الأفلام والصور الفوتوغرافية، يجب علينا أن نواجه سؤالاً آخر حول طبيعة نماذج الأفلام والصور الفوتوغرافية، وإذا ما كانت اندماجًا مع ما هو ضرورى لتذوقها الصحيح. والإجابة عن هذا السؤال سوف توضح أيضًا الطريقة التى توجد بها الأفلام والصور الفوتوغرافية كأفراد، أى الشروط التى يمكن فى ظلها أن نحصل على نموذجين لذات الفيلم أو الصورة الفوتوغرافية، وليس نماذج لفيلمين أو صورتين فوتوغرافيتين مختلفتين. وفى حالة شكل فنى متعدد آخر، مثل الموسيقى الكلاسيكية، هناك اتفاق عام على أن نموذج العمل هو أداء له، أداء لنموذج التتابع الصوتى أو البناء الصوتى. وحيثما كان هناك اختلاف حول (أ) إذا ما كان هذا الأداء يعتبر نموذجًا للعمل، (ب) إذا ما كان ضروريًا بالنسبة للأداء أن يتحقق التابع الصوتى من خلال آلات موسيقية محددة، ومن خلال تنفيذ واعٍ لمجموعة التعليمات التى حددها شخص محدد، أو فى سياق موسيقى تاريخى محدد. (منَ الملاحظ أن الجملة التى تبدو غير تامة فى صياغتها فى الأصل باللغة الإنجليزية - المترجم).

وفى حالة الأفلام والصور الفوتوغرافية، يمكننا أن نتوقع نوعًا شبيهًا من الاتفاق والاختلاف بين المنظرين، برغم أن الأدبيات هنا أقل تطورًا بكثير من حالة الموسيقى. خذ أولاً حالة الصور الفوتوغرافية. فالنموذج المبنى جيدًا لصورة فوتوغرافية هو النموذج الذى يمكن للمرء الحصول عليه إذا تم تحميض وطبع الصور السالبة بطريقة محددة

بالممارسة الفنية ذات العلاقة. إن ما يحصل عليه المرء فى هذه الحالة هو نسخة من الصورة الفوتوغرافية تقدم صورة محددة للمتلقى. إن النسخة ذاتها شىء مادى، والصورة عنصر مرئى من هذا الشىء. ولأن ما يؤثر على تذوقنا للعمل الفوتوغرافى هو اندماجنا وتفاعلنا مع الصورة، فقط يبدو من المفضل أن نفكر فى الصورة باعتبارها نموذجًا للعمل، وليس كشىء هى عنصر منه. وقد توحى المقارنة مع بعض الصور الفنية الأخرى - مثل اللوحات التشكيلية - بشىء آخر، حيث إننا عادة نحدد نموذج اللوحة التشكيلية بأنها الشىء المادى الذى تتناثر فيه بقع ونقاط الألوان على قماش اللوحة. ولكن فى حالة الصورة الفوتوغرافية، يمكن للصورة أن تتحقق ليس فقط من خلال نسخة ورقية، وإنما أيضًا من خلال عرض شرائح على شاشة، أو بصورة رقمية على شاشة الكمبيوتر، وتلك الحقيقة قد تتطلب معاملة متسقة تعتبر الصورة نموذجًا تم توليده من نسخة إنتاج بطريقة ملائمة. وفى كل الحالات، يبدو من المتاح للبعض أن يقول - مثل حالة الموسيقى - إنه إما أن تحقيق التصميم البصرى للصورة هو نموذج للعمل الفوتوغرافى، أو أن الشكل الوحيد هو تحقيق الصورة من خلال عملية معيارية لها تاريخ محدد. وفى الحقيقة أنه يبدو أن هناك اتفاقًا عامًا هنا حول الرأى الأخير، وقد يعود ذلك إلى فهمنا أن الحصول على صورة فوتوغرافية جيدة أو سيئة مرتبط بحصولنا عليها بهذه الطريقة، كما فى حالة الأعمال الفنية المتعددة الأخرى حيث تبدو النماذج مرتبطة بعمل فنى قائم تاريخيًا هو نسخة الإنتاج، مثلما يحدث فى صنع التماثيل عن طريق الصب.

وفى حالة السينما، فإن النماذج هى ما يمكن رؤيته (وسماعه فى حالة السينما الناطقة) عن طريق المتلقى المؤهل بشكل ملائم، بعرض الفيلم بطريقة صحيحة (فولترستروف ١٩٨٠، ص ٩٢٤، كارول ١٩٩٨، ص ٢١٢، إس ديفيز ٢٠٠٣، ص ١٦١). والعرض الصحيح هو الذى يستخدم أداة إنتاج قياسية وجهاز فك شفرة (آلة عرض - المترجم) بطريقة صحيحة، بحيث تعملان بطريقة جيدة . إن ذلك قد يشمل الإسقاط على الشاشة أو العرض على شاشة الكمبيوتر، ونموذج الفيلم إذن هو سلسلة من الصور المتحركة ذات البعدين، والأصوات ذات العلاقة. ويقترح فولترستروف أنه إذا اعتبرنا الفيلم نمطًا معياريًا، فإن السمات

المعيارية فى العمل هى تلك التى تبدو للمتلقين فى كل العروض الصحيحة كما أوضحنا سابقًا.

وإذا كانت نماذج الأفلام والصور الفوتوغرافية صور متحركة وثابتة، فما هى تلك الأخيرة؟ والإجابة الأكثر وضوحًا أنها تجسيدات لما تم تصويره، وهى شبيهة فى هذا المجال باللوحات والصور التجسيدية (أو التمثيلية) الأخرى، لكنها تختلف فى الطريقة التى ينتج بها التجسيد. لقد كتب كتاب عديدون حول السينما والفوتوغرافيا، وقالوا إن هذا الاختلاف له آثار بعيدة، على المكانة المعرفة والأونطولوجية والفنية لهذه الصور. ومن الجوانب الرئيسية فى هذه الفكرة الطريقة «الميكانيكية» التى تنتج بها الصورة الفوتوغرافية أو السينمائية التقليدية. وقالوا بأن ما يتم تصويره فى الحالتين هو ما يلعب دورًا ملائمًا فى عملية «ميكانيكة» تؤدى إلى هذه السمات فى الشىء المسئول عن إنتاج عدة نسخ مرئية من نماذج الصورة أو الفيلم. ومع ذلك، ففى حالة اللوحات، تلعب مقاصد ومعتقدات الفنان دورًا أيضًا فى تحديد ما يتم تصويره. وقال البعض إنه بسبب هذا الاختلاف فى طريقة توليد الصورة، فإن الصور الفوتوغرافية والسينمائية ليست تجسيدات (والتون ١٩٨٤)، أو أنها ليست تجسيدات يمكن أن يكون لنا فيها اهتمام فنى (سكراتون ١٩٨٣). وأكثر الدعاوى راديكالية فى هذا المجال، على الأقل عند القراءة المعتادة (كارول ١٩٨٨، ص ١٢٥ وما بعدها، كورى ١٩٩٥، ص ٤٨-٥٠)، موجودة أيضًا فى مقال أندريه بازان «أنطولوجيا الصورة الفوتوغرافية». إن الصور التصويرية تجسد عن طريق الوصف التصويرى. وحيث إن طبيعة الوصف التصويرى موضع خلاف، فإنه يعتبر بشكل متضمنًا إما لنوع ما من التشابه المقصود بين الصورة والموضوع، أو قدرتنا على معايشة الصورة بطرق معينة تشابه معايشتنا للأشياء التى تجسدها الصورة. ومع ذلك فإن بازان يأخذ العلاقة بين الصورة الفوتوغرافية وما هو موجود فى الصورة باعتباره مسألة «هوية» من نوع ما، أكثر من كونه تشابهًا مقصودًا أو تتم معايشته. ويصنع بازان مقابلة بين الصور التصويرية والصور الفوتوغرافية، ويكتب: «الصورة الفوتوغرافية هى الشىء ذاته. وبفضل عملية وجودها ذاتها فإنها تشارك النموذج الذى هى نسخ له، أنها النموذج ذاته». وطبقًا لبازان فإن هذا يظل صحيحًا «حتى لو كانت الصورة مشوشة أو مشوهة، أو

حال لونها» (١٩٦٧، ص١٤). ولهذا السبب، فإن السينما التقليدية عند بازان هى بطبيعتها وسيط «واقعى».

وفى ضوء الاهتمام من بازان بتفسير التأثيرات المميزة للصورة الفوتوغرافية، فإن الإعلان الغريب عن أن الصورة الفوتوغرافية هى الشىء المصوَّر يمكن رؤيته كرؤية لكيفية تأثير الصورة الفوتوغرافية فينا، على النحو الظاهراتى، وليس على المستوى الأونطولوجى (فرايداى ٢٠٠٥). لكن القراءة الأنطولوجية لمزاعم بازان يمكن الدفاع عنها بالإشارة إلى تشابه آخر يشير إليه بين الصورة الفوتوغرافية وقناع الموت (الذى يصنعه ساحر القربة البدائية بوضع قالب على وجه ميت للاحتفاظ بملامحه - المترجم)، ومثلما أن قناع الموت هو قالب يتشكل من خلال «عملية آلية معينة»، لذلك «يمكن للمرء اعتبار أن الصورة الفوتوغرافية بهذا المعنى هى قالب، أو أخذ انطباع، بالتلاعب بالضوء» (١٩٦٧، ص ١٢ الهامش). إن قناع الموت بسبب طريقة إنتاجه يحفظ بأمانة «شكل» نموذجه، بشكل مستقل عن معتقدات صانعه. وفيما يخص شكله فإنه يطابق نموذجه. وبالمثل فإن العملية التى تنتج الصورة الفوتوغرافية أو الفيلمية هى «ميكانيكية» أو «تلقائية» فى أنها لا تتضمن ذاتية الصانع (السابق، ص ١٢،١٢)، وكنتيجة لذلك فإنها تعيد تقديم شىء من نموذجها أكثر من كونها تمثله أو تجسده.

المشكلة مع هذا الزعم - كما أشار النقاد (على سبيل المثال، كارول، ص ١٢٥ وما بعدها)، هى عدم تماسك التشابه مع قناع الموت. وعلى سبيل المثال، ينادى آرنهايم بالتفصيل (١٩٥٧) بأن الصورة الفوتوغرافية لا تستطيع أن تقوم بطريقة متفردة على نحو ما بإعادة تقديم شكل أشعة الضوء المنبعثة من الشىء الذى يتم تصويره، لكنها فقط تحتفظ ببعض من المعلومات البصرية المتاحة. ونوع المعلومات التى يتم الاحتفاظ بها يعتمدان على طبيعة الأداة الفوتوغرافية المستخدمة، والاختيارات التى يجب على المصور الفوتوغرافى اتخاذها. لكننا نبقى هنا مع الزعم بأن أشعة الضوء من الأشياء المصورة تلعب دورًا سببيًا ما فى إنتاج الصور الفوتوغرافية، وحتى لو كان ذلك يؤثر على الأثر النفسى للصور الفوتوغرافية فإنه يكرر فقط ما هو مميز فى العملية التى يتم بها توليد الصور الفوتوغرافية.

ومع ذلك، فقد نادى كيندال والتون بأن بازان على حق فى التفكير فى أن هناك صفة «واقعية» أساسية فى الصور الفوتوغرافية، وهذه الصفة مفتقدة فى اللوحات التشكيلية. وطبقًا لوالتون (١٩٨٤)، فإن الواقعية الجوهرية فى الصور الفوتوغرافية تكمن فى حقيقة أن الفوتوغرافيا ليست مجرد طريقة جديدة فى إنتاج الصور، بل طريقة جديدة فى «الرؤية». إن الصور الفوتوغرافية والفيلمية من النوع التقليدى «شفافة»، لأننا «نرى» العالم من «خلالها». الكاميرا إذن تشبه تمامًا الزجاج، والمرايا، والتليسكوب، والتى هى أيضًا وسائط للرؤية غير المباشرة، أكثر من كونها للتجسيد أو التمثيل. وعلى النقيض فإن اللوحات غير شفافة، فبالنظر إلى لوحة للشىء س نرى تمثيلاً للشىء س وليس الشىء س. وتفترض حجة والتون نظرية سببية فى الرؤية، وطبقًا لها فلكى نرى شيئًا يجب أن تكون هناك تجارب بصرية تسبب ذلك بطريقة ما، والشىء المرئى هو الذى بسببها. وما هو مميز فى رؤية س هو أن طريقة السبب ميكانيكية، أو غير قصدية وغير متعمدة، بينما فى حالة الرؤية تمثيل أو تجسيد س فإن علاقتنا مع س تتوسطها حالات قصدية مما ينتج س. وهو يزعم أن الطريقة التى تسبب بها صورة فوتوغرافية تجربتى البصرية هى بدورها ميكانيكية أو غير قصدية. وهناك فى رأيه شرط آخر للإدراك البصر، وهو أنه حيث نحصل على معلومات عن س من خلال وسيط إدراكى، فإن قابليتنا لصنع الأخطاء تعكس تشابهات بين الأشياء من النمط س.

لقد أنكر النقاد تفسير والتون للإدراك، كذلك زعمه حول أن الصور الفوتوغرافية والفيلمية ليست تجسيدات. وقد قيل إن هذه الشروط ليست ضرورية أو كافية للإدراك (على سبيل المثال، مورى ١٩٩٥، ص ٦١-٦٩). وقيل أيضًا إن هناك شرطًا آخر، هو أن الرؤية، المباشرة أو غير المباشرة، تزودنا «بمعلومات تدور حول الذات، حول كيفية علاقتنا مع س مكانيًا وزمانيًا، ومعلومات «تتجاوز الزمن» التى تسمح لنا بتعقب س عبر الزمن. ومع ذلك فإننى عندما أنظر إلى صورة س الفوتوغرافية، لا أحصل على معلومات تتجاوز الزمن أو تدور حول الذات. ومع الصور المتحركة أحصل على معلومات تتجاوز الزمن، ولكن ليست معلومات تدور حول الذات. وإذا كان الأمر كذلك، فإن هذا يدعم فكرة أن

الصور الفوتوغرافية والفيلمية هى بالفعل تجسيدات، لكنها تختلف عن اللوحات فى أن محتواها يتحدد «بشكل طبيعى» أكثر من الحالات القصدية لصانع الصورة.

* * *

انظر أيضًا «تعريف السينما» (الفصل ٥)، «الوسيط الفنى» (الفصل ١٦)، «رودولف آرنهايم» (الفصل ٢٧)، «الواقعية» (الفصل ٢٢).

المراجع

Arnheim, R. (1957) *Film as Art*, Berkeley: University of California Press.

Bazin, A. (1967) "The Ontology of the Photographic Image," in H. Gray (trans.) *What Is Cinema?* vol. 1, Berkeley: University of California Press.

Brown, J. R. (1991) *The Laboratory of the Mind: Thought Experiments in the Natural Sciences*, London: Routledge.

Burgess, J., and Rosen, G. (1997) *A Subject with No Object*, Oxford: Clarendon Press.

Carroll, N. (1988) *Philosophical Problems of Classical Film Theory*, Princeton, NJ: Princeton University Press.

DAVID DAVIES

—— (1998) *A Philosophy of Mass Art*, Oxford: Clarendon Press, chapter 3.

Currie, G. (1989) *An Ontology of Art*, New York: St Martin's Press.

—— (1995) *Image and Mind: Film, Philosophy, and Cognitive Science*, Cambridge: Cambridge University Press.

Davies, D. (2004) *Art as Performance*, Oxford: Blackwell.

Davies, S. (2003) "Ontology of Art," in J. Levinson (ed.) *The Oxford Handbook of Aesthetics*, Oxford: Oxford University Press.

Dodd, J. (2007) *Works of Music*, Oxford: Oxford University Press.

Friday, J. (2005) "André Bazin's Ontology of Photographic and Film Imagery," *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 63: 339–50.

Levinson, J. (1980) "What a Musical Work Is," *Journal of Philosophy* 77: 5–28.

Rohrbaugh, G. (2003) "Artworks as Historical Individuals," *European Journal of Philosophy* 11: 177–205.

Scruton, R. (1983) "Photography and Representation," in *The Aesthetic Understanding*, London: Methuen.

Walton, K. (1984) "Transparent Pictures," *Critical Inquiry* 11: 246–77.

Wollheim, R. (1980) *Art and Its Objects*, 2nd ed., Cambridge: Cambridge University Press.

Wolterstorff, N. (1993 [1975]) "Towards an Ontology of Art Works," in J. W. Bender and H. G. Blocker (eds.) *Contemporary Philosophy of Art*, Englewood Cliffs, NJ: Prentice Hall.

—— (1980) *Works and Worlds of Art*, Oxford: Clarendon Press.

(٢١)

العِرْق (العنصرية)

دان فلورى

قامت أفكار العِرْق (العنصر) بتشكيل السينما منذ اختراع الوسيط السينمائى خلال نهايات القرن التاسع عشر. وكانت الأعمال الأولى التى صنعها توماس إديسون، وإدوين إس بورتر، وجورج ميلييس، تحتوى على صور تحط من قدر الأمريكيين من أصل أفريقى، وهم يلتهمون البطيخ، ويسرقون الدجاج، أو يهددون البيض الأبرياء. كما كانت هناك أعمال مبكرة تصور ما يزعم أنهم «سكان البلاد الأصليون» البدائيون، وهم يعيشون باعتبارهم «متوحشين طبيعيين» فى أماكن غرائبية، بعيدة عن المتفرج الذى يفترض أنه أبيض. وكان من أهم أعمال شركة إديسون فى وقت مبكر فيلم «كوخ العم توم» (١٩٠٣)، الذى كان أول محاولات تحويل رواية هارييت بيتشر ستو إلى فيلم، تلك الرواية غير المتقنة التى تحكى عن مظالم العبودية والعنصرية. وربما لم يكن غريبًا تمامًا أن تكون هناك مؤثرات قوية على طريقة تصوير العرق فى هذه الأفلام المبكرة، ومن بين هذه المؤثرات المفاهيم السائدة عن تفوق العرق الأبيض، وترتيب الأعراق بشكل هرمى، والقدرية واضحة الأهداف، والمشروعات المعاصرة الجارية حول «علم الأعراق»، والتقاليد المسرحية الأمريكية للزنوج وهم يلعبون على الجيتار. وكانت هناك مفاهيم مماثلة أو منحدرة منها تتخلل العديد من الأفلام المهمة التالية، مثل «مولد أمة» (١٩١٥)، «نانوك من الشمال» (١٩٢٢)، «مغنى الجاز» (١٩٢٧)، «كنج كونج» (١٩٣٣)، «ذهب مع الريح» (١٩٣٩)، «الباحثون» (١٩٥٦)، «لورانس العرب» (١٩٦٢)، «الحى الصينى» (١٩٧٤).

وفى الوقت الذى درس فيه العديد من صناع الأفلام والنقاد الاجتماعيون تأثير العرق فى السينما، كان الفلاسفة أبطأ على نحو ما فى هذه الدراسة، وليس صعبًا تحديد السبب فى ذلك: لقد فكر الفلاسفة بشكل خاص فى العرق باعتباره مشكلة عملية، ناتجة عن التطبيق الخاطئ للمثل الأخلاقية والسياسية، أكثر من كونها مشكلة تتعلق بالمفاهيم. لم تكن مشكلات العرق تبدو محورية للدراسة، بل مسألة هامشية فى أفضل الأحوال، يتم التعامل معها بعد التغلب على التعقيدات النظرية. ولقد أظهرت الأعمال الحديثة حول فلسفة العرق أن هذا الموقف الفلسفى السائد لم يكن واضحًا بما فيه الكفاية كما كان الكثيرون يعتقدون فى هذا المجال. وكما قال تشارلز ميلز: إنه فى الغرب المعاصر «فإن العنصرية والتمييز العنصرى لم يكونا «انحرافًا عن السائد، بل كانا هما السائد». وعلاوة على ذلك، فإن فلاسفة مثل لوك، وكانط، وهيجيل، لعبوا دورًا أساسيًا فى التشكيل النظرى للأفكار المعاصرة حول العرق (ميلز ١٩٩٧، ص٦٣-٧٣، ٩٣، ٩٤). وموقف اعتبار أفكار العرق العنصرية نتائج تراكمت من التطبيق الخاطئ للمفاهيم الأخلاقية والسياسية، هذا الموقف تعرض لمزيد من الشك عندما تآكل التمييز الحاد بين ما هو عملى وما هو متعلق بالمفاهيم، وهو التآكل الذى حدث فى الفلسفة خلال نصف القرن الأخير. لكن بعض الفلاسفة أخذوا دور العرق بجدية فى الصورة السينمائية، والسرد، ورد فعل المتفرج، وذلك برغم الميل الأكثر نمطية حول تجاهل العرق باعتباره أمرًا لا يتعلق بالفلسفة.

ومن المهم أيضًا توضيح أنه بينما كانت أفكار ذاتها تتعرض لتغيرات هائلة، فيما يتعلق بمعانيها السائدة، خلال التاريخ القصير للسينما، فإن المفاهيم القديمة الأكثر صرامة ظلت مؤثرة بدرجة عميقة. وعلى سبيل المثال، فإنه برغم أن المشروعات البحثية القديمة فى علم البيولوجيا، وعلم النفس، وفروع الدراسات العلمية الأخرى، لم تعد تقدم الدعم لمفهوم الترتيب الهرمى للأعراق وتأسيس هذا الترتيب على الطبيعة، فإن المعانى القديمة لهذه الفكرة باعتبارها «النوع الطبيعى» الذى يشبه الجوهر الأساسى استمرت فى بناء الواقع الاجتماعى لحياة الكثيرين من الناس. وعلاوة على ذلك كانت هذه الفكرة دفينة ومتأصلة فى الممارسات الاجتماعية التقليدية وطرق التفكير. لذلك فإن الأشكال العامة للتعامل مع الحياة الإنسانية من خلال منظور المفاهيم الدائمة والموروثة وغير المتغيرة حول السلم

الهرمى للفروق الإنسانية، انتقلت هذه الأشكال إلى عادات الفرجة عند أفراد الجمهور، مما جعل وظيفة هذه المفاهيم مسألة مهمة بالنسبة للمهتمين بدور تلك الافتراضات والتوقعات السائدة فى فهمنا للسينما، خاصة أبعادها الاجتماعية والأخلاقية والسياسية والمؤثرة عاطفيًا، وأيضًا على مستوى الإدراك المعرفى.

وأخيرًا، فإننى يجب أن أذكر أنه برغم أن فلاسفة مثل جيمس بولدوين (١٩٧٦) وجيمس سنيد (١٩٩٤)، قد حللوا دور العرق فى السينما بقدرة كبيرة على الفهم والإدراك، فإن مناقشتهم كانت تهدف فى الأساس للنقد الاجتماعى، أكثر من كونها أهدافًا فلسفية، أى أن تحليلاتهم كانت تقييمًا محددًا لمجتمعات قائمة ومنتجات ثقافية محددة، ولم يكن مقصودًا أن تكون أفكارًا مجردة تتعلق بالمفاهيم. وبكلمات أخرى، فإن هذه المناقشات كانت تضع حدودًا لمجالها لكى تشير إلى عيوب فى أوضاع اجتماعية فعلية أو فى الأفلام. وعلى النقيض فإن النقد الفلسفى يهدف إلى مستوى الحقائق العامة، وفى الحالة المثالية يكون هذا النقد شاملاً وعالميًا، وليس محددًا بظروف تاريخية بعينها كما كان يفعل هؤلاء النقاد. وبالطبع، فإن تصنيفات النقد تلك كثيرًا ما تتداخل، بما يعنى أن بعض أشكال النقد الاجتماعى قد تكون أيضًا نقدًا فلسفيًا، والعكس صحيح، لكن المجالين يظلان مميزين. وهدفى من ملاحظة هذا التمييز هو أن من المهم أن نفهم الفوارق بين هذه الأشكال من النقد، بالإضافة إلى ما هو مشترك بينها، وذلك عندما نناقش دور العرق فى السينما. ومع ذلك، وحتى لو كانت مثل هذه المناقشات تُفهم فى أفضل الأحوال باعتبارها تأملات فلسفية غير متطورة للسينما فى حد ذاتها، فإنها تحتوى أحيانًا على أفكار لامعة قام آخرون بتطويرها بطرق على علاقة أكثر مباشرة بالفلسفة.

- مقاومة الأشكال السائدة للفرجة

إحدى الطرق لنبدأ فهم دور العرق فى فلسفة السينما هى مفهوم «نظرة التحديق المعارضة». فإن فكرة «نظرة التحديق» ذاتها مهمة تمامًا فى الدراسات السينمائية، ولعله أصبح أكثر شهرة مع كتاب لورا ميلفى «اللذة البصرية والسينما الروائية» (١٩٧٥)، ومع ذلك فإن لهذا المفهوم جذوره فى أعمال جان بول سارتر (١٩٥٦) وموريس ميرلو بونتى

(١٩٦٨). والمعنى من نظرة التحديق هو الطريقة التى ينظر بها البشر عادة إلى الآخرين، وبدلاً من الإقرار بالإنسانية الكاملة لهؤلاء الآخرين فإن نظرة التحديق تفرض مفاهيم قمعية خاطئة عليهم. لقد قامت الكاتبة بيل هوكس بصياغة الفكرة حول نظرة التحديق المعارضة، والتى تعود إلى مناقشة فرانز فانون، المتأثرة بسارتر لمفهوم «نظرة التحديق البيضاء»، ومحاولات فانون الدفاع عن نفسه ضدها (١٩٦٧، ص ١٠٩ وما بعدها). وكانت مثل هذه المحاولات فى الدفاع عن النفس تدفع عادة إلى أن يتعلم «أن ينظر بطريقة معينة لكى يقاوم» تلك الطريقة الشائعة فى إدراك البشر، وبالتالى أن يطور نظرة نقدية لا تعيد التساؤل فقط حول العلاقات الإنسانية، ولكن فى الوسائط البصرية أيضًا (هوكس ١٩٩٢، ص ١١٦-١١٧). كانت النظريات الحتمية تفرض وجود متفرج سينمائى سلبى (مثلما هى الحال عند ميلى)، من هنا جاءت الدراسات التى تعارضها بقوة، لذلك فإن نظرية التحديق المعارضة تدافع عن إمكانية وجود وكيل (أو عامل) إيجابى يسمح للمتفرج بالتحليل النقدى لطرق تجسيد البشر، خاصة فيما يتعلق بالعرق. لذلك فإن مفهوم هوكس مرتبط بفكرة «المتفرج المقاوم» الذى يعارض طرق التصوير العنصرية التى تنزع الإنسانية عن بعض الشخصيات وتقلل من شأنهم باستخدام النماذج النمطية للشخصيات (ديوارا ١٩٨٨)، بالإضافة إلى فكرة أننا نملك القدرة على «القراءة من خلال» النصوص الفيلمية بحثًا عن معانٍ بديلة غير عنصرية (بوبو ١٩٩٣). وتذهب هوكس إلى مدى أبعد لتشير إلى أن مثل هذه المواقف تصل إلى المناداة بأن القدرات «الإنسانية» النقدية الإيجابية فى حاجة إلى التطوير، بدلاً من أن تكون مثلاً خصائص أساسية للمتفرجين السود، الذين يملكون - كما يقول البعض - تلك القدرات لمجرد أنهم بشر مقموعون. وإذا كانت ظروف القمع تعنى أن المرء يحتاج هذه القدرات على نحو أكثر إلحاحًا، فإن تطويرها الفعلى يظل خطوة مستقلة يحددها المرء، من خلال القدرات النفسية العامة التى يملكها كل البشر ويستطيعون تطويرها.

وناقش تومى لوت إلى مدى أكبر، أهمية مثل هذه النظرات المقاومة من أجل فلسفة السينما، يشرح كيف أنها لا تسمح فقط للمرء بفهم أفضل لمفهوم «السينما السوداء» باعتبارها أكثر تنوعًا مما قد يتصور البعض، لكنها تساعدنا أيضًا على فهم أفضل للتفاعل

المعقد بين الجماليات والسياسة فى التجسيدات السينمائية للنظرة العنصرية نحو الزنوج، مثل الطرق التى يتحدثون بها بأصوات «مهجنة» معقدة تجمع بين الحساسيات السائدة والمستقلة معًا (لوت ١٩٩١، ١٩٩٧، ١٩٩٨). ومن المهم هنا أن نلاحظ ما يسمى «سياسات التمثيل أو التجسيد»، وهى المعانى الاجتماعية التى تحددها الشروط التاريخية، المعانى المرتبطة بالصور العنصرية فى الأشكال الفنية مثل السينما، وكيف تؤثر أو تعزز الطرق التى يفكر بها المتفرجون حول العرق حتى دون أن يدركوا ذلك بشكل واعٍ. وطبقًا لهذا المفهوم، فإن أنماط الشخصيات تعبر عن نفسها فى السرد السينمائى أو طريقة رسم الشخصيات، وتدفع بنا على مستوى غير واعٍ أن نفكر ونتصرف وندرك طبقًا لتصنيف هرمى صارم للبشر. لكن تمكن مقاومة هذه التأثيرات، خاصة إذا أدركنا أننا نستطيع تطوير قدرتنا على التفكير بشكل نقدى، ومعارضة هذه التأثيرات، حتى لو ظل هذا التطوير مسئولية ثقيلة العبء. ولقد نوقشت أفكار مماثلة – وإن كان بشكل أقل شمولاً – بواسطة ستيوارت هول (١٩٨٩). ومع المناقشات الأكثر عمومية لهذه المسائل، فإن هوكس ولوت قدما أدوات للمفاهيم يمكن بها أن نفهم ليس فقط الطبيعة الضارة للصور العنصرية فى السينما، والافتراضات التى تجعلها شائعة، وإنما نفهم أيضًا كيف يمكن أن نصوغ نظريات لمقاومتها.

- مواقف إدراكية عند ستانلى كافيل

من المناقشات المهمة الأخرى حول دور العرق فى السينما، وتكتسب أبعادًا فلسفية، ملاحظات كافيل منذ أكثر من ثلاثة عقود ماضية أن:

> «حتى وقت قريب، فإن أنماط البشر السود لم تكن تخلق فى الفيلم، فقد كانت أنماطًا جاهزة: مربيات من الزنوج، وخدمًا كسالى، وتابعين مخلصين، ومغنّين ومهرجين. لم يكن تُعطى لهم – ولم يكونوا فى موقف أن تُعطى لهم – سمات شخصية تُعرض بطرق محددة ذات دور اجتماعى، وإنما هى فقط دور اجتماعى. وبعض الأحيان كانت الإنسانية وراء هذا الدور تكشف عن

نفسها، ولم تكن نتيجة ذلك كشفًا عن الفردية الإنسانية، ولكن كشف عن عالم
كامل من الإنسانية وقد أصبح مرئيًا» (١٩٧٩ أ، ص ٣٤،٣٣).

ومن خلال هذه الملاحظة والملاحظات المرتبطة بها ينادى كافيل بأن دور العرق فى السينما مرتبط مباشرة بالدور المعرفى للإقرار بوجود الآخرين. ويؤكد كافيل فى مكان آخر على أن الإنسانية المتكاملة تعتمد أساسًا على التعرف على البشر الآخرين والإقرار بوجودهم (١٩٧٩ ب). وعندما تنتقل هذه القدرات إلى الفرجة السينمائية، فإنها تصبح مهمة تمامًا لفهمنا لأنماط معينة من رسم الشخصيات فى السينما باعتبار أن لهم فردية وسمات خاصة، وأنهم - كما يشير كافيل لهم - أنواع من الشخصيات الموجودة فى الواقع، حتى أننا نستطيع أن نتخيل أنفسنا قابلناهم أو نقابلهم فى ظروف أخرى (١٩٧٩ أ، ص ٣٣، ٣٥). وبدلاً من مجرد التفكير فى شخصيات نمطية، يمكن أن نعتبر أن البشر الآخرين شخصيات «كاملة الاستدارة» مثلنا - باعتبارهم أكفاء لنا - وذلك إذا كنا مستعدين لأن نمتد بالإقرار الكامل لهم وبإنسانيتهم. وهكذا فإن كافيل يفسر مشكلة العرق فى السينما باعتبارها شبيهة بمشكلة «العقول الأخرى»، وملازمة لنزعات الشك التى تستولى علينا عندما نفكر فى وجودهم، بينما تكشف فى الوقت ذاته عن تلميحات إلى مناقشات سارتر، وهوكس، ولوت حول الأنماط المختلفة لنظرة التحديق. وبرغم أنه لاشك أنه سوف يكون ملائمًا أن يظل محتفظًا حول التنوير النسبى لفترة ما بعد حركة الحقوق المدنية (للزنوج فى الستينيات - المترجم)، فإن كافيل يفتح هنا إمكانية جادة لتأمل فلسفى حول العرق فى السينما.

ووجهة نظر كافيل عن العرق فى السينما متكاملة أيضًا مع رؤيته الشاملة حول جاذبية السينما. فالسينما بالنسبة له لديها القدرة على تقديم الشخصيات بما يجعل الوسيط السينمائى جذابًا ومثيرًا للاهتمام من الناحية الجمالية بطرق لا يستطيعها المسرح مثلاً. كما أن الإقرار والاعتراف بالآخر هما «من أفعال الذات» (١٩٧٩ أ، ص ١٢٣)، وهو ما يؤكد على جهوده فى تكامل استجابتنا المعرفية العامة بالشخصيات السينمائية، واستجابتنا المماثلة بالبشر الحقيقيين.

وسار العديد من الفلاسفة على خطى كافيل فى هذا المجال، مثل ويليام روثمان، وتوماس فينتربيرج، وأنا. إن روثمان يحلل تجسيدات محددة للعنصر فى النمط الفيلمى حول «المرأة المجهولة» والأفلام الأخرى، ويلاحظ بشكل خاص أن الأبعاد النقدية الاجتماعية لبعض هذه الأفلام هى فى الوقت ذاته أبعاد فلسفية (٢٠٠٤، ص ٩٨-١٠٩). وبالمثل فإن فينتربيرج يأخذ بجدية مفهوم كافيل عن السينما بوصفه فلسفة، ويرسم إطار نمط فيلمى يسميه «فيلم الحبيبين غير المتشابهين»، حيث يوجد حبيبان «ينتهكان المعايير الاجتماعية التى تنظم الاختيار الملائم للأحبَّة» (١٩٩٩، ص ١٦ من المقدمة)، لذلك قد تعبر هذه الأفلام عن نقد فلسفى هدام (تعنى هدام هنا «متمردًا» أو ثوريًا» – المترجم) للترتيب الاجتماعى لتفوق عرق على آخر، حيث تطرح هذه الأفلام «سؤالاً يتوجه مباشرة إلى قلب ما نتصور أن الحياة تستحق أن نعيشها» (ص ١٨ من المقدمة). «إن الأفلام عن الحبيبين من عرقين مختلفين تستحق الاهتمام لأنها تقترح أن تفضيل عرق على آخر هو أمر غير شرعى»، وبالإضافة إلى تركيزهما على ضرورة اجتثاث هذا التفضيل. (ص ٢٢٨). ومثل كافيل، فإن هذين الفيلسوفين يضعان بعض التنظير المتأمل حول العرق داخل لقطات محددة أو داخل المضمون السردى لأفلام بعينها، بالإضافة إلى ما تثيره هذه الأفلام من مناقشات بين المتفرجين.

لقد قمت بتطبيق منهج كافيل وجمعه مع نظرية سينمائية إدراكية، واكتشفت بعضًا من عدم التماثل بين المتفرجين، والذى يقوم على فهمهم للعرق. وأنا أقول بأن الاستجابات المختلفة للتجسيدات العنصرية تعود فى الأساس إلى الافتراضات المسبقة المختلفة حول المفهوم، ووظيفة هذه الافتراضات فى تحديد رد الفعل الجمالى من جانب المتفرج (فلورى ٢٠٠٥، ٢٠٠٦). وفهم هذه الاختلافات يتيح لنا تطوير فهم أعمق لاستجابات المتفرج، ومفاهيمه عن الاختلافات الإنسانية، و«السينما النقدية»، أى الأفلام التى تطرح انتقادات صريحة حول المجتمع، بالإضافة إلى بعض الطرق حيث يمكن فيها لمثل هذا النقد أن يعبر إلى المجال الفلسفى. وبشكل خاص، قمت بالتفصيل بتحليل استخدام نمط الفيلم نوار للتأثير على أفراد الجمهور لدفعهم للتفكير فى المظالم العنصرية. وباستخدام إمكانية هذا الشكل السينمائى لجعل المتفرجين يفكرون، وجد العديد من صناع الأفلام طرقًا لحثنا على

تأمل هذه الأمور باعتبارها فجوة بين الدعم العلنى للمساواة بين كل البشر. والتصرفات الأخلاقية التى تكشف عن العكس (فلورى ٢٠٠٠، ٢٠٠٢، ٢٠٠٧، ٢٠٠٨)، ومن خلال الربط بين خلفية افتراضاتنا التى لم نفحصها جيدًا، والعملية الإدراكية فى الفرجة السينمائية، ألقيت الضوء على المواقف المتعارضة تجاه العرق، وتأثيراتها على حياتنا وعلى التجربة الجمالية.

ويقدم عمل نويل كارول استجابة معرفية أكثر مباشرة على التجسيد السينمائى للعرق. إنه يشير على سبيل المثال إلى الارتباطات الشائعة بين العنصر الأبيض والجمال والأخلاقية من جانب، و«الآخر» العنصرى وقبحه ولا أخلاقيته من جانب آخر، فى الاستخدامات السينمائية للرعب والفكاهة (٢٠٠٠). إن هذه الارتباطات تعمل عادة لتعزيز التنميط العنصرى للمجموعات التى لا يمكن دعمها بوسيلة أخرى. ويلاحظ كارول فى تحليله بشكل واضح أنه يحلل سياسات التمثيل أو التجسيد (ص ٣٨). وبالمثل فإنه يدرس أفلامًا مثل «لا شىء إلا الإنسان» و«العالم البارد» بطرق حيث تصبح التناقضات الاجتماعية بارزة للمتفرج (١٩٩٨، ص ٢٠٣-٢١٣)، بالإضافة إلى دراسة بعض الظلال المرهفة المتعلقة بكيف أن الصور المتحركة قد تؤثر أو لا تؤثر علينا فيما يتعلق بالعرق (٢٠٠٣، ص ١١٤-١٢٠).

ومثل هوكس ولوت، فإن فلاسفة السينما الذين ناقشا أعمالهم هنا يفترضون فرجة إيجابية قادرة على التأمل النقدى للتجسيدات السينمائية، وهذا الافتراض يفتح الباب لإمكانية أن المتفرجين غير مضطرين بالضرورة إلى التفكير السلبى أو الإدراك السلبى طبقًا للمفاهيم المسبقة العنصرية، لكنهم يستطيعون مقاومة هذه المفاهيم بقوة. ومن الواضح أنه يمكن لهذا الافتراض أن يصبح عنصرًا مهمًا فى أية إستراتيجية مقبولة فلسفيًا للتغلب على مشكلة العرق، سواء فى السينما أو فى أى مجال آخر. وبالإضافة إلى ذلك، فإن من الجدير بالملاحظة أن المواقف النقدية التى لخصناها سابقًا تتواءم بشكل عام مع الخطوط العريضة لنظرية المعرفة «التى تم تطبيعها»، أى نظرية أن معرفتنا بالعالم يمكن فهمها على نحو مميز باعتبارها متسقة مع أفضل نتائج يتيحها العالم، مثل تقييم جوشوا جلاسجو

الحديث بأن المفاهيم العادية حول العرق ليس لها أساس فى المكتشفات الحديثة فى علم البيولوجيا (٢٠٠٣).

- النظريات الماركسية، والوجودية، والتحليل النفسى

ساهمت المنظورات الفلسفية الأخرى أيضًا فى فهم أفضل لمسألة العرق فى السينما. وبرغم أن بعض هذه التحليلات تواجه أحيانًا بعض المعوقات حين تفترض مفاهيم مبالغة فى الحتمية حول الفرجة السلبية، فإنها فى بعض الأحيان تصبح دراسات مفيدة للمفاهيم المسبقة العنصرية السائدة. وعلى سبيل المثال، يقول كل من كيلى أوليفر وبينينيو تريجو بأن «السرد والأسلوب نمط فى الفيلم نوار متأثران بالقلق والمخاوف حول العرق والجنس» (٢٠٠٣، ص ١٨ من المقدمة). ويستخدم أوليفر وتريجو مفاهيم التحليل النفسى عن التكثيف، والإزاحة، و«الاحتقار» (وهو مصطلح يطرح السؤال حول الهوية الإنسانية ويهددها)، لكى يفسر الفيلم نوار باعتباره «نوعًا من عمل الأحلام عند فرويد» (ص ١٥ من المقدمة)، وهكذا يكشفان عن «لا وعى» الفيلم نوار بالخوف من «الآخر». ويقولان لنا إن الفيلم نوار «يدور بشكل متضمن، دائمًا وأبدًا، حول العرق. والقلق الحقيقى فيه هو الالتباس العنصرى» (ص ٥،٤). ومن خلال قيامهما بالبحث عن جوهر هذا الشكل السينمائى، فإنهما يعوقان إمكانية مقاومة هذه الخصائص. فالفرجة يفترض أنها سلبية، ولا تملك القدرة على التحليل النقدى للأبعاد العنصرية التى يحتويها هذا النمط الفيلمى «دائمًا وأبدًا». لذلك، وبرغم تحليلاتهما لأفلام معينة على نحو يقدمان فيه رؤى قيمة، فإن منظورهما الفلسفى العام يستبعد إمكانات التحول التى يدافعان عنها (على سبيل المثال، ص ١٨٨، ٢٢٤-٢٣٦). وحتى لو كان هذان المؤلفان يسعيان إلى تفادى تحويل نظريتهما إلى نظرية «شاملة»، فإن هذا هو ما يفعلانه بالضبط. وعلى النقيض، فإن حجة هومى بابا حول أن التنميط العنصرى للشخصيات فى السينما يعمل باعتباره بواعث جنسية فرويدية، هذه الحجة تتفادى هذا النقد بأن تقدم نوعان من الوكيل النقدى أو العامل النقدى (١٩٩٤، ص ٦٦-٨٤). وبرغم أن موقف بابا يعانى من الضعف لاعتماده على فهم القرن التاسع عشر

للعقل، والمحاصر فى منظور فرويدى خالص، فإن هذا الموقف يستوعب الحاجة إلى امتلاك قدرة على التقييم النقدى لدور العرق فى السينما.

ويتناول دوجلاس كيلنر هذا الموضوع من وجهة نظر أكثر ماركسية، فهم يستخدم مفاهيم تعتمد على الأفكار الطبقية، مثل الأيديولوجيا والاغتراب لكى يدرس كيف أن الأفلام لا تغرس فقط فى المتفرج الأساطير والقيم السائدة، لكنها تضعها موضع التساؤل. وينظر المؤلفان مايكل رايان وكيلنر بعناية إلى الطرق التى تقوم بها العلاقات الاقتصادية بالتأثير فى هويتنا، ويلاحظان أن «التجسيدات الثقافية (مثلما يحدث فى الأفلام) لا تشكل فقط ميولنا النفسية، لكنها تعلب دورًا أيضًا فى تحديد كيف أن الواقع الاجتماعى سوف يتم بناؤه» (رايان وكيلنر ١٩٨٨، ص ١٢). لذلك فإن السيطرة على إنتاج مثل هذه التجسيدات يحدد على نحو مهم الأشكال المختلفة للسلطة الاجتماعية. وفى تركيزهما على مسألة العرق، يمتدحان أعمال الراديكالية الزنجية مثل «أغنية باداس» (١٩٧٧) و«الشبح الذى جلس بجوار الباب» (١٩٧٣) لتصويرها المشكلات الأساسية للقمع العنصرى (٣٢-٣٣). وبنفس المنطق، فإنهما يدينان بشدة أفلام مرحلة «استغلال الزنوج» (التى تصور شخصيات زنجية لبيع الأفلام فى الأسواق السينمائية للزنوج - المترجم)، فبرغم أنها تقدم أحيانًا صورًا إيجابية، فإنها تركز فقط على العرق كمشكلة متعلقة بمعتقدات شخصية خاصة، وليست متعلقة بالسلطة والتجسيد (ص ١٢٢-١٢٦). وعندما يعود كيلنر لتحليل أعمال سبايك لى، فإنه يستخدم مفاهيم بريخيتة ليقول بأن أفلامًا مثل «افعل الشئ الصحيح» (١٩٨٩) و«مالكولم إكس» (١٩٩٢) هى «حكايات أخلاقية أكثر من كونها مسرحيات سياسية تعليمية بالمعنى البريختى» (١٩٩٧، ص ٩٦). وإذا كانت هذه الأفلام تجعل المتفرج بالفعل يركز على بعض أشكال القمع الأساسية، فإن كيلنر يقول: إن أعمال سبايك لى تفشل فى النهاية فى تحقيق هدفها فى جعل هذه المسائل واضحة، بالوقوع ضحية «لسياسات الهوية»، وفكرة أن المعتقدات العنصرية هى أساسًا مسئولية شخصية (ص ٩٩-١٠٠). ولقد عارضت هذا التفسير لأعمال سبايك لى على أساس أنه يقلل من قدر هدفه فى جعل المتفرجين يفكرون، بدلاً من أن يقوم بدور تعليمى تجاههم من خلال «الأمر الواقعى» الأيديولوجى (فلورى ٢٠٠٦، ٢٠٠٨). ومع ذلك، ومن خلال استخدام

كيلنر لنظريته الماركسية، فإنه يلقى الضوء على أمور مهمة فى تحليل الأبعاد الفلسفية للعرق فى السينما.

وفى العلاقة مع المنظورات الفلسفية الأخرى، فإن من الجدير بالذكر الجدال الذى يحيط بملاحظة أكثر معاصرة لستانلى كافيل حول دور العرق فى السينما. إنه يحلل مشهدًا مبكرًا فى فيلم «عربة الفرقة الموسيقية» (١٩٥٣)، ليؤكد أن الممثل فريد أستير «يقر بأنه مدين فى وجوده كراقص - هويته العميقة - لعبقرية الرقص الزنجى»، وذلك بشكل واضح تمامًا (١٩٩٧، ص ٣٥). وهذا القول أثار ردود أفعال قوية من روبرت جودينج ويليامز، ثم رد من كافيل. وبرغم اعتراف كافيل الفورى بأن «كون هذا الإقرار مقبولاً مسألة أخرى»، فإن جودينج ويليامز يقول بأن الشفرات والمراجع العنصرية العديدة فى الفيلم تكشف عن نزعة «جيم كرو» (أفضلية البيض على الزنوج - المترجم) والتى يتجاهلها كافيل (جودينج ويليامز ٢٠٠٦، ص ٥٤ وما بعدها). ومن خلال التحليل المتأمل للظهور بين حين وآخر لجرسونات زنوج، وحمالين زنوج، بالإضافة إلى إشارات أخرى عديدة فى الفيلم لكون إحدى الشخصيات زنجية، فإن جودينج ويليامز يكشف عن إضفاء النزعة العنصرية على حالة الحزن التى يمثلها أستير فى هذه المشاهد الأولى. وإذا كان الفيلم يقر بالفعل بدينه للرقص الزنجى (ص ٦١،٦٢)، فإنه يعتبر أيضًا أن الجنس الزنجى يمثل «البدائية المتمدينة» التى تحمل إمكانية إعادة الحيوية إلى الرجال البيض من أمثال الشخصيات التى يلعبها أستير، وذلك من خلال طبعهم «بذكورة مترنجة» حميدة، و«رقصة السوينج» (ص ١٥١ هامش ٤٩، ص ١٥٩، ص ١٥١ هامش ٥٣). وكما فى تحليله لفيلمى «كازابلانكا» (١٩٤٢) و«الملك الأسد» (١٩٩٤) (ص ١٧-٤١)، يبذل جودينج جهدًا كبيرًا لكى يوضح أن هذه المشكلات المتعلقة بالتجسيد العنصرى تبقى بلا حل فى طقوس ورقصات أستير. ومن خلال منظوره الوجودى الفضفاض، يستنتج أنه بدلاً من الشعور بالمتعة فى الفرجة على رقصات أستير فى المشاهد الأولى من «عربة فرقة الرقص» كما شعر كافيل، فإن جودينج ويليامز يشعر «بالفزع»، ويقول إن الآخرين سوف يشعرون بذلك أيضًا، بمجرد أن ينحو جانبًا افتراضات الفرجة ذات النزعة العنصرية، لأن هذه الافتراضات تبقى فى سرد الفيلم دون أن توضع موضع التساؤل (جودينج ويليامز ٢٠٠٦، ص ٦٤).

وفى رد كافيل، يقول إنه فى حدود أمريكا منتصف القرن العشرين، ذهب أستير إلى أبعد مما يستطيع فى الإقرار بدينه إلى الرقص الزنجي. ويستلهم كافيل مفهوم الفيلسوف السياسى جون رولز عن المجتمع العادل غير الكامل، ومع ذلك فإن مجتمعًا «طيبًا بما فيه الكفاية» ليقبل الموافقة على شخص ما (١٩٧١)، ويسوق كافيل الحجة بأنه بالمثل فإن رقصة أستير «طيبة بما فيه الكفاية لكى تضمن المديح» (٢٠٠٥، ص ٨٢)، حتى لو ظلت – من منظور مثالى – مشبعة بالمظالم العنصرية لتلك الفترة. الرقصة تقوم إذن و«بشكل جزئى» بتوجيه التحية للرقص الأمريكى الأفريقى، فى نفس الوقت الذى تقر فيه بظروف المظالم التى تمنع أستير من الرقص بوصفها ندًّا لشريكه لأكثر من لحظة فى المشهد الثانى، وهذا الشريك ماسح أحذية زنجى لعبه لورى دانييلز. ويؤكد أستير أن الرقصة لذلك كانت ملتبسة، حتى لو كانت تنجح من خلال ظروف هذا الالتباس ذاته، خاصة ظروف المظالم التى تمنع المساواة الكاملة بين شخصيتى أستير ودانييلز (ص ٧٦-٧٩). ويبقى أن الرقصة «باعتبارها تحية قدمت نفسها كخطوة للتغيير» (ص ٧٩)، وخلال الخاتمة يمد أستير ذراعيه إلى ماسح الأحذية، ويعلن عن «رغبته فى التغيير» (ص ٨١)، حتى لو كان هناك الكثير الذى يجب عمله، ورجل وحيد مثل شخصية أستير لن يستطيع أبدًا أن ينجز هذه التغييرات وحده. ومع ذلك فإن إيماءة الراقص هنا تكشف عن وعد لم يتحقق بعد بالمساواة (ص ١٠٧، ١٠٨)، حتى لو كان «هذا الزعم معرض للتوبيخ». وتثير إيماءة أستير مزيدًا من الأسئلة حول الثقافة التى مازالت عصية على الحل (ص ٨٢).

وبرغم أننى لا أقترح حلاً لهذا الجدال هنا، فإن المناقشة الممتدة تكشف عن أهمية الحرص فى تحديد من «نحن» عندما نحلل «مشاعرنا»، وماذا يجب علينا «نحن» أن نحكم به. وبينما يبدو كافيل دقيقًا يشير إلى شبه استحالة تعبير أستير عن رغبته فى المساواة الكاملة داخل حدود ظروفه، وبالتالى صعوبة إصدار الحكم الذى يقترح كافيل أن نصدره، فإننى أعتقد أن جودينج ويليامز على حق فى القول بأن افتراض خصمه كافيل حول المتفرج بأنه «مميز» كما «يصفنا» كافيل عند إحدى النقاط (السابق، ص ٧٨)، وكان الأحرى به أن يشير إلى المتفرج السينمائى بشكل عام. والمسئولية المهمة بالنسبة لفلاسفة السينما التى

يركز عليها جودينج ويليامز فى اختلافه مع كافيل، هى الحاجة إلى الفحص الدقيق لأسس موقع الفرجة، خاصة بالنسبة لافتراضات التميز العنصرى.

- إعادة التفكير فى الجانب الجمالى

إن اقتراحًا يوجهه كلايد تيلور يتعلق مباشرة بمثل هذه المسئولية، خاصة تحديه للمنظرين فى فلسفة السينما، أن يعيدوا التفكير فى جمالياتها (١٩٨٨، ١٩٨٩). يقوم تيلور بالجمع بين أفكار من عدة مواقف وصفناها سابقًا، وأيضًا من حركة «السينما الثالثة»، ومن «الجماليات الزنجية»، وأماكن أخرى، وينادى بأن المفاهيم الغربية السائدة حول الجميل والذوق يجب أن تنحى جانبًا، ويعاد بناء مفاهيم حساسياتنا لكى نستطيع الهروب من عيوب التفكير المتسم بالعنصرية. وهو يطالب بالذهاب إلى ما وراء الفلسفة والوصول إلى الجماليات ذاتها، لذلك فإنه يطرح برنامجًا شاملاً للبحث يحطم «العقد الجمالى» السائد، ويعيد النظر فى النظم الحالية لخلق الفن ومناقشته، ويتبنى طرقًا معقدة حيث «يمكن تناول الفن والجمال بشكل أكثر توازنًا ووعى أقل زيفًا» (١٩٩٨، ص ١٣ من المقدمة). وهناك أيضًا مشروع تدافع عنه سيلفيا وينتر (١٩٩٢)، يحاول أن يصلح الجماليات ذاتها باعتبارها موقفًا جماعيًا ووجوديًا، والتأكيد على أهمية الانتباه للظروف التاريخية، والوصول إلى اتساق مع نظرية المعرفة ذات الصبغة الطبيعية. وكما يلاحظ تيلور، فإن من الأهمية الخاصة «التفاعل بين الجماليات الغربية وتجسيد الملونين فى السينما»، وبشكل خاص «الإدراك الراسخ بالمنطق الجمالى حول أن الأبيض مساوٍ للجمال، والأسود مساوٍ للقبح» (٢٠٠٣، ص ٤٠٠)، وهى نقطة تؤكد أحد اتهامات كارول فيما يتعلق بالسياسات ذات الصبغة العنصرية للتجسيد (٢٠٠٠).

وفى هذا السياق، قد يفهم المرء أهمية كتاب ريتشارد داير «أبيض» (١٩٩٧)، وكتاب إيللا شوهات وروبرت ستام «المركزية الأوروبية غير المفكرة» (١٩٩٤). فمثل هذه الأعمال تسعى إلى إعادة التفكير فى جماليات الوسائط البصرية الغربية، بطرق تطرح جانبًا المفاهيم الضارة حول العرق، وتعيد تخيلها وإبداعها من منظور ملىء بالإنسانية الشاملة. وبرغم أن هذين الكتابين مشوبان بالميل إلى تأسيس معارضتهما الفلسفية حول الجوهر،

وبالتالى يفتقدان الرهافة فى العديد من مفاهيم الجماليات الغربية وأعمال الفن أيضًا، فإن داير ينجح أكثر فى مواجهة تحدى تيلور، ربما لأن أهدافه أكثر تواضعًا وتحديدًا، ومنهجه يعتمد على التجريب العملى. إن هذا التناول «الحثيث» لإقامة نظرية فلسفية حول العرق فى السينما قد سار إلى الأمام عن طريق العديدين الذين وصفنا مواقفهم.

وهذا المشروع لإعادة تخيل وإبداع الجماليات السينمائية من أجل فهم وحذف التأثيرات السلبية للتفكير المعاصر ذى الصبغة العنصرية، سوف يستمر بلاشك فى أن يكون موضع تركيز فلاسفة السينما طوال الفترة القادمة.

* * *

انظر أيضًا «ستانلى كافيل» (الفصل ٣٢)، «نويل كارول» (الفصل ٣١)، «نظرية الإدراك» (الفصل ٣٣)، «السينما كفلسفة» (الفصل ٥٠)، «الفرجة والمشاهدة» (الفصل ٢٣).

المراجع

Baldwin, J. (1976) *The Devil Finds Work*, New York: Dial Press.

Bhabha, H. (1994) *The Location of Culture*, London and New York: Routledge.

Bobo, J. (1993) "'Reading through the Text': Black Women Spectators," in M. Diawara (ed.) *Black American Cinema*, New York: Routledge.

Carroll, N. (1998) *Interpreting the Moving Image*, Cambridge and New York: Cambridge University Press.

—— (2000) "Ethnicity, Race, and Monstrosity: The Rhetorics of Horror and Humor," in P. Brand (ed.) *Beauty Matters*, Bloomington: Indiana University Press.

—— (2003) *Engaging the Moving Image*, New Haven, CT: Yale University Press.

Cavell, S. (1979a) *The World Viewed: Reflections on the Ontology of Film*, exp. ed., Cambridge, MA: Harvard University Press.

—— (1979b) *The Claim of Reason: Wittgenstein, Skepticism, Morality, and Tragedy*, Oxford: Clarendon Press; New York: Oxford University Press.

—— (1997) "Something Out of the Ordinary", *Proceedings and Addresses of the American Philosophical Association* 71, no. 2: 23–37.

—— (2005) *Philosophy the Day after Tomorrow*, Cambridge, MA: Belknap Press of Harvard University Press.

Diawara, M. (1988) "Black Spectatorship: Problems of Identification and Resistance," *Screen* 29: 66–76.

Dyer, R. (1997) *White*, London and New York: Routledge.

Fanon, F. (1967) *Black Skins, White Masks*, trans. C. L. Markmann, New York: Grove Press.

Flory, D. (2000) "Black on White: *Film Noir* and the Epistemology of Race in Recent African American Cinema," *Journal of Social Philosophy* 31: 82–116.

—— (2002) "The Epistemology of Race and Black American *Film Noir*: Spike Lee's *Summer of Sam* as Lynching Parable," in K. Stoehr (ed.) *Film and Knowledge: Essays on the Integration of Images and Ideas*, Jefferson, NC: McFarland.

—— (2005) "Race, Rationality, and Melodrama: Aesthetic Response and the Case of Oscar Micheaux," *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 63: 327–38.

—— (2006) "Spike Lee and the Sympathetic Racist," *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 64: 67–79.

—— (2007) "Race, Empathy, and *Noir* in *Deep Cover*," *Film and Philosophy* 11: 67–85.

—— (2008) *Philosophy, Black Film, Film Noir*, University Park, PA: Pennsylvania State University Press.

Glasgow, J. (2003) "On the New Biology of Race," *Journal of Philosophy* 100: 456–74.

Gooding-Williams, R. (2006) *Look, A Negro! Philosophical Essays on Race, Culture, and Politics*, New York: Routledge.

Hall, S. (1989) "Cultural Identity and Cinematic Representation," *Framework* 36: 68–1.

hooks, b. (1992) *Black Looks: Race and Representation*, Boston: South End Press.

Kellner, D. (1997) "Aesthetic, Ethics, and Politics in the Films of Spike Lee," in M. Reid (ed.) *Spike Lee's "Do the Right Thing,"* Cambridge and New York: Cambridge University Press.
Lott, T. (1991) "A No-Theory Theory of Contemporary Black Cinema," *Black American Literature Forum* 25: 221–36.
—— (1997) "Aesthetics and Politics in Contemporary Black Film Theory," in R. Allen and M. Smith (eds.) *Film Theory and Philosophy*, Oxford: Clarendon Press; New York: Oxford University Press.
—— (1998) "Hollywood and Independent Black Cinema," in S. Neale and M. Smith (eds.) *Contemporary Hollywood Cinema*, London and New York: Routledge.
Merleau-Ponty, M. (1968) *The Visible and the Invisible*, ed. C. Lefort; trans. A. Lingis, Evanston, IL: Northwestern University Press.
Mills, C. (1997) *The Racial Contract*, Ithaca, NY: Cornell University Press.
Mulvey, L. (1975) "Visual Pleasure and Narrative Cinema," *Screen* 16: 6–18.
Oliver, K., and Trigo, B. (2003) *Noir Anxiety*, Minneapolis: University of Minnesota Press.
Rawls, J. (1971) *A Theory of Justice*, Cambridge, MA: Belknap Press of Harvard University Press.
Rothman, W. (2004) *The "I" of the Camera: Essays in Film Criticism, History, and Aesthetics*, 2nd ed., Cambridge and New York: Cambridge University Press.
Ryan, M., and Kellner, D. (1988) *Camera Politica: The Politics and Ideology of Contemporary Hollywood Film*, Bloomington: Indiana University Press.
Sartre, J.-P. (1956) *Being and Nothingness*, trans. H. Barnes, New York: Philosophical Library.
Shohat, E., and Stam, R. (1994) *Unthinking Eurocentrism: Multiculturalism and the Media*, London and New York: Routledge.
Snead, J. (1994) *White Screens/Black Images: Hollywood from the Dark Side*, ed. C. MacCabe and C. West, New York: Routledge.
Taylor, C. (1988) "We Don't Need Another Hero: Anti-Theses on Aesthetics," in C. Andrade-Watkins and M. Cham (eds.) *Blackframes: Critical Perspectives on Black Independent Cinema*, Cambridge, MA: MIT Press.
—— (1989) "Black Cinema in the Post-aesthetic Era," in J. Pines and P. Willemen (eds.) *Questions of Third Cinema*, London: British Film Institute.
—— (1998) *The Mask of Art: Breaking the Aesthetic Contract – Film and Literature*, Bloomington: Indiana University Press.
—— (2003) "Black Cinema and Aesthetics," in T. Lott and J. Pittman (eds.) *A Companion to African-American Philosophy*, Malden, MA: Blackwell.
Wartenberg, T. (1999) *Unlikely Couples: Movie Romance as Social Criticism*, Boulder, CO: Westview Press.
Wynter, S. (1992) "Rethinking 'Aesthetics': Notes towards a Deciphering Practice," in M. Cham (ed.) *Ex-Iles: Essays on Caribbean Cinema*, Trenton, NJ: Africa World Press.

(٢٢)

الـواقـعـيـة

أندرو كـانيا

استخدم مصطلح «الواقعية» فى معظم نظريات السينما كما استخدم فى الفلسفة، والفكرة الأساسية واحدة فى هذين المجالين من مجالات الدراسة: يكون الشىء واقعيًا إذا كان يحمل علاقة حقيقة من نوع ما مع الواقع. ولكى نحدد معنى محددًا «للواقعية» يجب على المرء أن يحدد: ١- ما الشىء الموصوف بأنه واقعى، ٢- ماذا يعنى المرء بكلمة «الواقع»، ٣- ما العلاقة المفترضة بينهما. وفى نظرية السينما والنقد السينمائى، كان الاهتمام الرئيسى هو إذا ما كانت أفلام محددة، أو أنواع من السينما (على سبيل المثال، الفيلم نوار، سينما الواقعية الجديدة)، تمثل بشكل صادق الطبيعة الحقيقة للنظام الاجتماعى أو السياسى، أو الطبيعة الإنسانية والوعى الإنسانى، أو العلاقات بين الأشخاص. لقد تجاهلت معظم هذه المسائل هنا، وبدلاً من ذلك عالجت المسائل الأكثر أساسية حول طبيعة السينما بشكل عام، وإذا كان من الممكن القول بأنها وسيط واقعى على مستوى أكثر جوهرية.

كما تجاهلت إلى حد كبير نظريات السينما «الكلاسيكية» عند أشخاص مثل آرنهايم، وبازان، وبانوفسكى، ونظرية السينما المعاصرة التى تعتمد على النظريات «القارية» (الأوربية - المترجم)، مثل التحليل النفسى، والبنيوية، والماركسية، وما إلى ذلك. وحيث إن هذه المعالجات البديلة قد تم تناولها جيدًا فى فصول أخرى من هذا الكتاب، فقد ركزت بدلاً من ذلك على الأعمال الأكثر معاصرة فى فلسفة السينما «التحليلية» ودراسات السينما

«الإدراكية»، وجذورها فى الفلسفة الأنجلوأمريكية فى القرن العشرين، وعلم النفس التجريبى (القائم على التجربة العملية). (لهذه الفروع المختلفة، انظر كورى ١٩٩٥، ص ١١-٢٠ من المقدمة، بوردويل وكارول ١٩٩٦، ص ١٣-١٧ من المقدمة، بوردويل ١٩٩٦، كارول ١٩٨٨ أ، ب، ١٩٩٦ ج).

وهناك عدد من الطرق المختلفة قيل فيها إن السينما واقعية، حتى على المستوى الأساسى. لقد عالجت ثلاثة من هذه المزاعم: ١- أن تجربتنا مع الصور المتحركة تولد إيهامًا بالواقع فيما نراه، (وهو ما أطلق عليه «واقعية الصورة المتحركة»)، ٢- أننا نرى حرفيًا الأشياء التى صورها الفيلم (الواقعية الفوتوغرافية)، ٣- أن تجربتنا مع السينما تشبه تجربتنا مع العالم (الواقعية الإدراكية). وأخيرًا ناقشت باختصار العلاقة بين هذه المزاعم الميتافيزيقية وجماليات السينما.

- واقعية الصورة المتحركة

يقول بعض المنظرين: إن السينما وسيط واقعى لأنها تولد الإيهام فينا بأن شيئًا ما حقيقى، بينما هو ليس كذلك فى الحقيقة. لقد قام جريجورى كورى بتقسيم هذه الأطروحات إلى نوعين (١٩٩٥، ص ٢٨-٣٠). إن النظرية «الإيهامية المعرفية» تقول إن السينما تولد فينا «اعتقادًا زائفًا»، مثلما يحدث عندما نرى أحداثًا متخيلة تتكشف فى الفيلم أمامنا. أم النظرية «الإيهامية الإدراكية» فتقول إن هناك فرقًا بين «ما تبدو السينما لنا» وحقيقتها، بشكل مستقل عن معتقداتنا حولها. وعلى سبيل المثال، قد تبدو الصور وكأنها تتحرك، حتى لو كنا نعلم أنها حركة ظاهرة وليست حقيقية.

- النظريات الإيهامية المعرفية

هناك عدد من الإيهامات المعرفية الخالصة تنسب إلى السينما. وهذه المزاعم لا تربط عادة بشكل صريح بإيهام الحركة (انظر بودرى ٢٠٠٤ أ، ٢٠٠٤ ب، وبانوفسكى ٢٠٠٤)، لكن ربما هذه الرابطة متضمنة فى ضوء أن هذه المزاعم مقتصرة على السينما، ولا يتم تطبيقها على الوسائط التصويرية والدرامية والسردية الأخرى. (لكن لاحظ أنه ليست

كل الأفلام تتضمن صورًا متحركة، انظر على سبيل المثال فيلم «أزرق» (١٩٩٣) لديريك جارمان). وفى بعض الأحيان، قد يتم رفض المزاعم الإيهامية المعرفية باعتبارها غلوًا لا داعى له، لكنها تبدو عند آخرين محورية لبناء نظرية. وفى كل الحالات - كما سوف نرى- فإنها كلها زائفة.

لقد قيل إن السينما تولد الإيهام بأن ما نراه على الشاشة موجود فى قاعة العرض بالنسبة للمتفرج (على سبيل المثال، فى فيلم «ليبوسكى الكبير» (١٩٩٨)، يقوم جيف بريدجز بصب العديد من المشروبات غير الكحولية فى كوب خلال تصوير الفيلم)، أو أن المتفرج موجود بالنسبة لهذه الأشياء فى موقع التصوير (على سبيل المثال، بازان ١٩٦٧ ب، ميتز ١٩٧٤، ص ١-١٥، ص ٤٣). (لا يجب الخلط بين هذه المزاعم وأطروحة الشفافية - أن الفيلم يساعدنا فى أن نرى الأشياء «غير» الموجودة، وهو ما سوف نناقشه لاحقًا). وبشكل بديل، فقد قيل بأنه حتى حين يرى المتفرج «أشياء متخيلة» على الشاشة (مثل شخصية جيف بريدجز وهو يصنع كوكتيل الفودكا والقهوة)، فإن المتفرج يعتقد أن هذه الأشياء بالنسبة له، أو أنه موجود بالنسبة لها (على سبيل المثال، بالاش ١٩٧٠، ص٤٨).

ويصعب الدفاع عن كل هذه المزاعم، للأسباب ذاتها. إنها أولاً لا تتسق مع سلوك المتفرج، فاعتمادًا على معتقدات شخص آخر، قد يتصرف المرء بالعديد من الطرق إذا اعتقد أنه موجود مع جيف بريدجز أو الشخصية التى يمثلها. لكن الشخص الذى يرى الفيلم لن يطلب توقيع جيف بريدجز على «الأوتوجراف»، ولن يطلب من الشخصية التى يمثلها بريدجز أن تصنع له كأسًا. ورد الفعل المألوف على مثل هذه الاعتراضات هو ضعف الزعم. هل المتفرج فى حالة اعتقاد «جزئى» أو «عدم يقين» حول إذا ما كان فى حضرة جيف بريدجز أو الشخصية التى يمثلها؟ مرة أخرى، لا. وبرغم أن المرء قد يقترب من شخص غريب فى الشارع وهو يشك فى أنه ممثل شهير، فإن أكثر المعجبين ببريدجز لن يطلب توقيع «الأوتوجراف» وهو يراه على الشاشة. كما أنه لن يوجد من يحاول أن يتدخل ليمنع الأشرار من مضايقة وتهديد شخصية بريدجز (كورى ١٩٩٥. ص ٢٤،٢٥، والتون ١٩٩٠، ص ١٩٧-٢٠٠).

وثانيًا، فإن هذه المزاعم لا تتسق مع المعتقدات الأخرى للمتفرج حول قدرته على الحركة وإدراك العالم. فإذا كنت تصدق أنك موجود فى العالم الروائى المتخيل، أو حتى فى موقع التصوير، فإن عليك أن تصدق أنك قادر على أن تنتقل من مكان إلى آخر، وتقفز من زمن إلى آخر، وفى لحظة واحدة من خلال قطع مونتاجى واحد بين مشهد وآخر، وأنك قادر على إدراك الأشياء، كأنك كاميرا على قضبان أو ذات عدسة زووم، أو أنك تستطيع أن ترى من خلال مرشحات لونية مختلفة.

وهناك شكل أضعف قليلاً من النظرية الإيهامية المعرفية تقول إن المتفرج يصدق أن الأشياء المتخيلة المعروضة فى الفيلم هى أشياء حقيقية، لكنه لا ينساق إلى الفكرة الخاطئة حول قدرة الفيلم على التجسيد . أى أن المتفرج يعرف أنه يتفرج على فيلم، لكنه يصدق – على الأقل خلال عرض الفيلم – أن ما يشاهده لقطات تسجيلية. وأحد الأسباب فى الشك فى هذه الفرضية هو أننا لا ننسى أو نتشوش بشأن حقيقة وضع الفيلم الذى نتفرج عليه (سواء كان فيلمًا روائيًا أم تسجيليًا)، ولا نخلط بين الفرجة على الفيلم والإدراك فى واقع الحياة. وعلاوة على ذلك، فإن الأشياء التى يتم عرضها على الشاشة قد تبدو مستحيلة لنا فى الواقع.

والأكثر معقولية من هذه المزاعم الإيهامية المعرفية هو فكرة أن المتفرج «يتخيل»، أكثر من كونه يعتقد أو يصدق، ما يتم عرضه على الشاشة (والتون ١٩٩٠). لكن هذه الفرضية لا تتطلب أى مرجع حول أن المتفرج يتعرض لأى نوع من الإيهام.

- الإيهامية الإدراكية

يقول أو يفترض معظم من كتبوا عن السينما؛ أن الحركة الظاهرة للصور السينمائية هى نوع من الإيهام. ومع ذلك فإن جريجورى كورى الذى يرفض كل أشكال الإيهامية المعرفية يرفض أيضًا الإيهامية الإدراكية، أى أنه يدافع عن النظرة بأن الصور السينمائية «تتحرك بالفعل» (كورى ١٩٩٥، ص ٣٤–٤٧، ١٩٩٦، ص ٣٢٤–٣٤٢). ويعتقد كورى أن عبء البرهان على هذا الجدل يقع على أصحاب نظرية الإيهام، حيث يجب علينا أن نأخذ الأشياء من الظاهر إلا إذا كان لدينا سبب للشك فيها. والسبب فى أن معظم الناس يعتقدون

أن الحركة فى الصور السينمائية إيهام هو أن يفهمون أن آلات العرض السينمائية تعرض سلسلة من الصور الثابتة التى تفصل بينها لحظات من الظلام، فى تتابع سريع حتى يبدو أننا نرى صورة معروضة بشكل مستمر على الشاشة، وأن هذه الصورة تتحرك. إذن ليست هناك صورة سينمائية واحدة تتحرك (كانيا ٢٠٠٢، ص ٢٤٤، ص ٢٤٦ هامش ٨).

ويرد كورى من خلال التشبيه بالألوان، حيث يعتقد على نطاق واسع أن للألوان سمات «تعتمد على الاستجابة»، أى أنه ليست هناك طريقة لتحديد «ما اللون الأحمر» بدون الإشارة إلى الطريقة التى نعايش بها العالم. (على النقيض، فإن سمة كون الشىء مربعًا، يمكن تحديدها بمصطلحات هندسية خالصة، بدون أية إشارة إلى معايشتنا لهذه السمة). ومع ذلك فإن الألوان ليست إيهامية، حيث أننا لا نخطئ حين نقول إن الدم أحمر. ومن ثم، فإننا نستطيع القول بأن الحركة فى السينما حقيقية، وإن كانت تعتمد على الاستجابة.

وتعتمد هذه الحجة على التشبيه الزائف. إن الألوان سمات تعتمد على الاستجابة، لكن الحركة ليست كذلك. إن الحركة تتألف على الأقل فى كون الشىء فى أماكن متجاورة مكانيًا فى لحظات متجاورة من الزمن. وليست هناك صورة سينمائية تفى بهذا الشرط (كانيا ٢٠٠٢، ص ٢٥٤-٢٤٧، جوت ٢٠٠٣، ص ٦٣٥،٦٢٤). ويمكن لكورى أن يسوق الحجة على أن للصور السينمائية سمة مميزة ذات علاقة بالحركة، الحركة التى تعتمد على الاستجابة، لكن ذلك ليس إلا إعادة تسمية للإيهام. عندما تضع عصا فى كوب من الماء تبدو العصا وكأنها منكسرة عند سطح الماء، وهو ما يمكن وصفه بأنها «منكسرة بشكل يعتمد على الاستجابة»، لكن ذلك لا يعارض حقيقة أن العصا فى الحقيقة مستقيمة برغم أنها تبدو منكسرة.

وعند كورى بعض الحجج المساعدة ضد النظرية الإيهامية الإدراكية: ١- إذا كانت الصور السينمائية لا تتحرك، فإن كل ما نستطيع أن نراه فى السينما سوف يكون صورًا ثابتة (١٩٩٥، ص٣٤،٣٥). ٢- إذا كان التصوير الفوتوغرافى شفافًا، ونحن نرى الأشخاص يتحركون فى الأفلام، فلابد أن الصور السينمائية تتحرك (١٩٩٥، ص ٣٨). ٣- هوية الصور السينمائية تعتمد على الاستجابة، لذلك يجب أن نتوقع أن حركتها تعتمد على الاستجابة أيضًا (١٩٩٥، ص ٤٠-٤٢). لكن كلاً من هذه الحجج تفترض على نحو

زائف وجود صورة موجودة بشكل مستمر على الشاشة، أو أن الحجة تفشل فى الإقرار بأن نسبة الحركة التى تعتمد على الاستجابة للصور هى أمر عبثى.

ومن الجدير بالملاحظة أن الحجج السابقة تنطبق على «الصور المتحركة» المصنوعة بآليات محددة (السينما، الفيديو، الزيوتروب... إلخ). ومن الأكثر منطقية أن نفترض أن الصور المصنوعة بعرض غير متقطع للصور يمكن أن تتحرك بالفعل. ويمكن أن نسوق مثالاً بسيطًا، هو الضوء الكاشف الذى يمسح فناء السجن وأبنيته، والمثال من عالم الفن هو الصور على الشاشة فى مسرح خيال الظل. وعلاوة على ذلك، يمكن أن نتخيل تقنية فى المستقبل يقوم فيها شعاع آلة العرض بالإضاءة الدائمة من خلال شريحة شفافة، تتحرك محتوياتها. ومع ذلك فإن من المثير للجدل أن مثل هذه الصور تتحرك، حيث إنه من غير الواضح ما شروط هوية الصور والظلال (كورى ١٩٩٥، ص ٣٠-٣٤)، كاساتى وفارزى ١٩٩٤، ص ١٧٥، ١٧٦). تخيل كشاف ضوء يمسح خلال الليل سماء ملبدة بالغيوم، فعندما يسقط الضوء على مساحة خالية من السحاب، هل تنتهى بقعة الضوء الأولى عندما لا يجد الضوء سحابًا يسقط عليه، وهل تبدأ بقعة ضوء جديدة مع السحابة التالية، أم أنها بقعة الضوء ذاتها؟ وإذا كان الأمر كذلك، أين كانت السحابتان؟

- الواقعية الفوتوغرافية

يوافق معظم الناس على أن رؤية صورة فوتوغرافية هى شىء مختلف تمامًا عن رؤية لوحة تشكيلية أو رسم لنفس الشىء، وأن هذا الاختلاف يتم التعبير عنه أحيانًا بأن الصور الفوتوغرافية أكثر من واقعية من اللوحات والرسوم. وحيث إن معظم - وإن لم يكن كل - الأفلام الفوتوغرافية، فإن العديد من المنظرين يقولون بأن السينما شكل فنى واقعى على هذا الأساس.

وسمات الصورة الفوتوغرافية التى تبرر هذا النوع من الواقعية هى السمات المنتجة آليًا، ومن هنا مظهر الصورة الفوتوغرافية حيث إنها تعتمد على مظهر الشىء الذى تصوره. أى أنه إذا بدا مظهر موضوع الصورة مختلفًا، فإن الصورة سوف تبدو مختلفة، وليس مهمًا أن المصور الفوتوغرافى قد لاحظ الفرق. وهذا يختلف عن حالة التصوير التشكيلى

أو الرسم، حيث الصورة المنتجة تعتمد على معتقدات الفنان ومقاصده. أى أن التغير فى مظهر الشيء سوف يؤثر على مظهر اللوحة إذا أثر على معتقدات الفنان حول هذا المظهر. (تسجيل الصوت آلى بهذا المعنى ذاته، لكنه لم يناقش كثيرًا، من جانب بسبب الميل للتركيز على الصورة السينمائية على حساب الصوت السينمائى، ومن جانب آخر لأن تخليق الصوت - المعادل الصوتى للتصوير التشكيلى أو الرسم - حديث نسبيًا وأتى لاحقًا على تقنية التسجيل).

- الواقعية الأنطولوجية

فى بعض الأحيان تُستخدم طبيعة الصورة الفوتوغرافية للدفاع عن الواقعية المتطرفة أو النزعة الإيهامية من النوع الذى أشرنا إليه فى بداية الجزء السابق - وهى أن الصورة الفوتوغرافية متطابقة مع موضوعها، أو أنها تعطى إيهامًا بذلك. وبرغم أننا نحينا جانبًا هذه المزاعم، فإن اعتماد الصورة الفوتوغرافية على موضوعها الذى تصوره يبرر بالفعل الزعم بأن نسميها «الواقعية الأنطولوجية»، أى أن الصورة الفوتوغرافية - على عكس اللوحة التشكيلية - تؤكد وجود الشيء الذى تصوره (جوت ٢٠٠٢، ص ٦٣٤، والتون ١٩٨٤، ص ٢٥٠). وبالطبع، يجب علينا أن نستمر فى التمييز بين المحتوى الحقيقى والمحتوى المتخيل (الروائى) للصورة. إن صورة فوتوغرافية لجيف بريدجز توضح أنه كان موجودًا فى لحظة ما، لكنها لا تؤكد وجود الشخصية التى يمثلها.

- الشفافية

هناك زعم أكثر إثارة للجدل هو أن الصورة الفوتوغرافية «شفافة»، بمعنى أنه عندما تنظر إلى الصورة الفوتوغرافية فإنك ترى حرفيًا موضوعها الذى تصوره (بازان ١٩٦٧ أ، والتون ١٩٨٤). (إذا كانت الصورة الفوتوغرافية شفافة، لكن الحركة السينمائية إيهام، إذن نحن نرى الأشياء المصورة حقيقة، لكننا لا نراها تتحرك حقًا. أما إذا كانت الصورة الفوتوغرافية شفافة، والحركة السينمائية حقيقية، فنحن نرى الأشياء المصورة تتحرك حقًا).

ويكاد الجميع أن يتفقوا على أنك عندما ترى شيئًا من نافذتك، فإنك ترى هذا الشيء حرفيًا لا صورته. لكن هذا المثال يقف على حافة منحدر زلق، ففى أى من الأمثلة التالية ترى شيئًا بشكل حرفى؟ رؤية شيء وأنت ترتدى نظارة، أو تراه فى مرآة، أو فى مرآة مشوهة، أو من خلال منظار غواصة، أو تليسكوب، أو نظارات الرؤية فى الليل، أو من خلال دائرة تليفزيونية مغلقة، أو من بث تليفزيونى مباشر أو مسجل، أو بواسطة رسم مولد آليًا، أو رسم شخص ما، أو التصوير التشكيلى المولد آليًا، أو تصوير تشكيلى لشخص ما. ويكاد الجميع أن ينكروا أننا نرى الأشياء من خلال الرسم التصويرى أو التصوير التشكيلى، حتى لو كان مولد آليًا. وتختلف الآراء حول أين تضع الخط الفاصل بين النافذة والرسم التشكيلى. وما يحتاجه المرء هو برهان على قاعدة يمكن من خلالها للتصوير الفوتوغرافى أن يدخل أو يخرج من تصنيف الوسائط الشفافة.

وإليك بعضًا من الحجج ضد شفافية الصورة الفوتوغرافية التى يمكن أن نصرف النظر عنها. وليست هناك علاقة ذات مغزى فى أن الشفافية تعنى أن الشيء المصور فوتوغرافيًا قد لا يستمر فى الوجود. إننا عندما ننظر إلى السماء فى الليل نرى العديد من النجوم التى لم تعد موجودة (والتون ١٩٨٤، ص ٢٥٢). ومما ليس له علاقة ذات مغزى أيضًا بمسألة الشفافية أننا عندما نرى صورة فوتوغرافية فإننا قد لا نرى شيئًا. إنك إذا استيقظت فى وسط الليل ونظرت حولك فقد لا ترى شيئًا فى الظلام، برغم وجود أشياء حولك. إن هذا لا يُظهر أنك لا ترى شيئًا بالبصر المعتاد (كورى ١٩٩٥، ص ٥٧). وهناك حجة أخرى ضد الشفافية تقول بأن التصوير الفوتوغرافى هو فى النهاية مثل التصوير التشكيلى، حيث إن الصور الفوتوغرافية تعتمد على مقاصد المصور الفوتوغرافى فى اختيار مشهد محدد، ويصبح له إطارًا بطريقة محددة، ويعرِّض الفيلم للضوء فى لحظة محددة، وما إلى ذلك. وليس لأى من هذا مع ذلك علاقة مهمة بالفرق بين التصوير الفوتوغرافى والتصوير التشكيلى. قد يربط صديق لك عينيك ويأخذك لمنظر محدد عندما يكون الضوء ملائمًا تمامًا، بل إنه قد يضع أمامك إطارًا تنظر من خلاله حتى تتذوق ما تراه بطريقة محددة. ومع ذلك فإنك تظل ترى المنظر، لذلك فإن الصور الفوتوغرافية تصنع معادلاً لكل هذه الأشياء،

لكن هذه الصور لا توضح أننا لا نرى الموضوعات التى تصورها (سكراتون ٢٠٠٦، ص ٣٠،٢٩، والتون ١٩٨٤، ص ٢٦١-٢٦٢).

وهناك حجة أكثر معاصرة بأن السبب وراء أن الصور الفوتوغرافية ليست شفافة هو أنها تفشل فى أن تقدم «معلومات تدور حول الذات»، أى أنك لا تعلم مكان وجود موضوع الصورة بالنسبة لنفسك. لكن شرط تحقق مثل هذه المعلومات هو من الوظائف الأساسية للرؤية. لذلك فإن الصور الفوتوغرافية ليست طريقة لرؤية الأشياء حرفيًا (كورى ١٩٩٥، ص ٦٥-٦٩، كارول ١٩٩٦ د، ص ٦٢،٦١). ومع ذلك فإن العلاقة بين وظيفة الرؤية ما يعتبر رؤية ليست علاقة واضحة. إن وظيفة الرؤية هى أن تقدم لنا معلومات فى محيطنا المباشر، ومع ذلك فإننا نظل نرى النجوم بشكل حرفى. كما أننا إذا رأينا شيئًا فى المرآة، فإنه يبدو أننا نظل نرى شيئًا فى منظار غواصة، حتى لو لم نكن نعلم طريقة إعداد هذا المنظور وتكوينه، لذلك لن تكون لدينا فكرة أين ما نراه فى علاقته بأنفسنا (والتون ١٩٩٧، ص ٦٩-٧٢) والاهتمام الحديث فى الجدال حول شفافية الصورة الفوتوغرافية يكمن فى استمرارية نقل الضوء. إنك عندما تنظر إلى نجمة بالعين المجردة أو من خلال تليسكوب ضوئى، فإن الضوء الذى يدخل عينك مباشرة من النجمة، برغم أنه قد يكون قد انعكس فى المرايا أو انكسر فى العدسات. وبالمثل، عندما ترى شيئًا فى المرآة أو من خلال نظارات مقربة، فإن الضوء الذى يدخل عينيك هو الضوء ذاته الذى انعكس على هذا الشىء. وعندما ترى شيئًا فى دائرة تليفزيونية مغلقة أو فى صورة فوتوغرافية، قد يكون الضوء الذى يدخل عينيك «مشابهًا» للضوء من الشىء الذى تراه فى الصورة، لكنه ليس الضوء ذاته. وقد يأخذ البعض هذا الاعتراض بوصفه حاسمًا (جوت ٢٠٠٢، ص ٦٣٧)، بينما يقول البعض أن المحول الذى قام بعمل يشبه النافذة، قام بتجميع الضوء من ناحية، ثم بعث فى ذات اللحظة بضوء مشابه نوعيًا من الناحية الأخرى، وبذلك يمكن أن يكون شفافًا (كورى ١٩٩٥، ص ٦٠-٧٠). ومن الصعب أن نفهم كيف يمكن حل هذا الخلاف بدون المصادرة على المطلوب (تضمين الإجابة فى السؤال - المترجم).

وهناك مثال من نوع آخر، هو النموذج ثلاثى الأبعاد الذى يعتمد فى جانب منه على العالم. ومثله مثل الفيلم الفوتوغرافى، فإن المظهر البصرى لمثل هذا النموذج يعتمد على

«موضوعه»، ومع ذلك فإنه مثل الفيلم أيضًا لا يعطَى هذا المظهر بالانبعاث المستمر للضوء. ويضع كورى فى اعتباره الساعة التى تحدد موقع عقارب ساعة أخرى (١٩٩٥، ص ٦٥.٦٤)، بينما يضع بيريس جوت فى اعتباره نموذج أحراش تعتمد إلى حد كبير على جزء من أحراش حقيقية، حيث يقوم شخص ببيع تذاكر، والإعلان عن فرصة «رؤية غوريللا حقيقية» (٢٠٠٢، ص ٦٣٧. وانظر أيضًا نموذج فناء القطارات عند كارول ١٩٩٦ د، ص ٦١). وينتقل جوت بشكل صحيح إلى النموذج الثانى، حيث إنه فى حالة الساعات ليس من الواضح أن المعلومات المخزنة فى إحدى الساعات وانتقلت إلى الساعة الأخرى كافية.

ويخطئ جوت فى الاعتقاد بأن حالة أو قضية النموذج حاسمة، إنه يقول إن من المنطقى أن تطلب استعادة مالك عندما تكتشف أنك ترى نماذج وليست غوريللا. وهنا ثلاث مشكلات، الأولى: هى أن هناك طرقًا مختلفة لاستخدام مصطلح «يرى»، فإذا باع لك أحدهم إمكانية أن ترى المريخ قريبًا جدًا بواسطة عينيك، ثم جعلك تراه من خلال تليسكوب، فإن من المشروع أن تطلب استعادة المال، ومع ذلك، فإن من الحقيقى أنك ترى المريخ من خلال التليسكوب. أما المشكلة الثانية: فإننى أعتقد أنها بسبب إخفاق الخيال. إن من الصعب تخيل نموذج لجزء من الأحراش يبدو تمامًا مثل جزء من الأحراش، والغوريللا، وكل شىء، وليس تقليدًا آليًا أخرق. وإذا كان هناك نموذج لمثل هذه الواقعية الفوتوغرافية أمكن تحقيقه، فإنه ليس من الواضح أن المرء يستطيع إنكار شفافيته دون المصادرة على المطلوب وأخيرًا، وكما يقول جوت، فإن بدهاتنا تعتمد فى جزء منها على «الرغبة الإنسانية الدائمة فى الاتصال الإدراكى المباشر مع الأشياء» (جوت ٢٠٠٢، ص ٦٣٧). إن ذلك يشوش الأمر، حيث إن من المعقول تمامًا الاعتقاد بأن المرء كان فى حضور غوريللا إذا صادف نموذج روبوت مطابقًا تمامًا لها، على عكس حالة رؤية صورة لغوريللا، ومن ثم فإننا فى الأغلب سوف نفكر فى هذه الحالة أننا تعرضنا للخداع. ومرة أخرى، فإن هناك حالات نكون فيها فى علاقات إدراكية «غير مباشرة» مع الأشياء تعتبر بلا جدال حالات رؤية، مثل حالات المرآة والتليسكوب.

وبسبب غموض «الرؤية» أو تعدد معانيها، فربما عندما نتصور أن كل الطرق التى ننظر بها إلى الأشياء فى صور فوتوغرافية تشبه ولا تشبه الرؤية المعتادة، فإن قرار وضع

خط بين الرؤية الحرفية والرؤية غير الحرفية سوف يكون قرارًا مشروطًا (تعسفيًا). ومع ذلك فإن تحديد هذه التشابهات والاختلافات سوف تكون له قيمة إذا أردنا أن نفهم طبيعة الفيلم الفوتوغرافية. وإننا إذا استطعنا على الأقل أن نضع الفرجة السينمائية ببعض الدقة على الطيف بين الرؤية البسيطة ورؤية لوحة تشكيلية (مثلا)، فإننا سوف نستطيع معرفة هذه المباشرة «النسبية» في تفسير إحدى الطرق التي يكون بها الفيلم الفوتوغرافي واقعيًا.

- الواقعية الإدراكية

معظم الأفلام (فيما يبدو) صور متحركة، والصور هي إحدى طرق التجسيد، وهي تختلف عن أنواع التجسيد الأخرى، مثل اللغة، في كونها تعتمد على الإدراك المعتاد. وعكس فهمنا للغة، فإننا نستخدم نفس القدرات للتعرف على ما تمثله إحدى الصور، مثل تلك التي نستخدمها للتعرف على الأشياء والأحداث في العالم (كارول ١٩٨٥، ص ٨٢-٨٨، كوري ١٩٩٦، ص ٢٢٧-٢٣٠). وكنتيجة لذلك، وُصفت الصور بأنها «واقعية إدراكية». وإحدى الطرق لفهم الاختلاف هو أنك إذا كنت تستطيع أن تفهم بعض الصور ذات الأسلوب المحدد، فإنك سوف تستطيع أن تفهم أية صورة من هذا الأسلوب، ولكن إذا استطعت أن تفهم بعض كلمات أو جمل من لغة محددة، فإن هذا لا يعني أنك سوف تفهم كلمات أو جملاً أخرى من هذه اللغة. إن الواقعية الإدراكية ذات علاقة بحقيقة أننا ندرك الصور باعتبارها تشبه ما تمثله (كوري ١٩٩٦، ص ٣٢٨-٣٣٠، والتون ١٩٨٤، ص ٢٧٠-٢٧٣). وعلى سبيل المثال، إذا كان من المحتمل أنك سوف تخلط بين الخرتيت وسيد قشطة، فإن من المتحمل أنك سوف تخلط لصور كل منهما. لكن من غير المحتمل أنك سوف تخلط بين كلمة «خرتيت» وكلمة «سيد قشطة»، لأن الكلمتين لا تشبهان بعضهما على النحو الذي يتشابه فيه الحيوانان (وصورهما). وحيث إن التشابه هو مسألة درجة، وتنجذب الواقعية الإدراكية إلى التشابه، فإن الواقعية الإدراكية مسألة درجة. وعلى سبيل المثال، فإن المظهر الأسلوبي لحمار في فيلم تحريك قد يكون أقل واقعية من فيلم فوتوغرافي لحمار، ومع ذلك فإن فيلم التحريك يظل واقعيًا إدراكيًا، على النقيض مثلاً من كلمة «حمار». وبحث طبيعة الصور بدرجة أعمق هو أمر يتجاوز مجال هذا الفصل. (انظر فصل «رسم الصورة» في

هذا الكتاب). وبدلاً من ذلك، سوف أذكر بعض الطرق التى تكون فيها الواقعية الإدراكية على علاقة خاصة بالسينما.

أولاً، ليست كل العناصر البصرية فى الفيلم تصويرية. وحتى فى الأفلام الروائية العادية، فإن العناوين التى تعلن مكان وزمان المشاهد شائعة، وتلك لغوية وليست تصويرية. لكن الصور المتحركة واقعية إدراكيًا فيما يتعلق ببعض السمات أكثر من الصور الثابتة. ولأن السينما فن زمانى، بمعنى أن أجزاء الفيلم لها مدة محددة وترتيب محدد، فإن الفيلم يكون واقعيًا إدراكيًا فيما يتعلق بالصفات الزمانية لما يجسده (كورى ١٩٩٥، ص ٩٢-٩٦). وأيضًا، سواء كان إدراكنا أم لم يكن تجاه الحركة فى السينما حقيقيًا أم إيهاميًا، فإنه يمكن أن يكون واقعيًا إدراكيًا. (قد يكون من الجدير بالذكر أن الكثير من نظرية السينما «المعرفية» قد ركزت على طبيعة الصورة بشكل عام، باعتبارها رد فعل للمفهوم السائد فى نظرية السينما السابقة أن السينما لغوية بشكل ما. ومن أجل مختارات من هذه النظريات اللغوية، انظر القسم الأول من برودى وكوهين ٢٠٠٤. وعن الحجج ضد هذه النظريات انظر كورى ١٩٩٢، وبرينس ١٩٩٣).

وثانيًا، فربما كانت الصور الفوتوغرافية هى النوع الأكثر واقعية إدراكيًا بين الصور لدينا (كوهين وميسكين ٢٠٠٤)، والفيلم الفوتوغرافى يرث هذه الواقعية. وعندما نضيف النقاط حول قدرة الفيلم على التجسيد الواقعى الإدراكى للزمان والحركة، فإننا نستطيع أن نفهم قول كورى أن «السينما وسيط واقعى، وأسلوب البؤرة العميقة واللقطة الطويلة زمنيًا هو أسلوب واقعى بشكل خاص داخل هذا الوسيط» (١٩٩٦، ص ٣٢٨). إن البؤرة العميقة تتيح لنا أن ندرك على نحو أكثر سهولة أو مباشرة، العلاقات المكانية التى تجسدها السينما، كما أن اللقطة الطويلة زمنيًا تتيح لنا أن ندرك على نحو أكثر سهولة أو مباشرة، العلاقات الزمانية. ويفترض أن الأشكال التى تحيط بالمتفرج على نحو أكثر قوة، مثل إيماكس والفيلم ثلاثى الأبعاد ، هى أكثر واقعية إدراكيًا.

وثالثًا، فإن الواقعية الإدراكية لا تقتصر على الرؤية. فمعظم الأفلام هى واقعية سمعيًا على نحو كبير، على الأقل فيما يتعلق بالصوت الذى «يأتى من داخل القصة». ندرك حقيقة أن هناك طلقة رصاص قد انطلقت خارج الكادر باستخدام ذات القدرات الإدراكية

السمعية التى نستخدمها للتعرف على صوت الطلقات الحقيقية (برغم أن هذه الأصوات – وكما يحدث فى الصور– قد تكون مؤسلبة على نحو قليل أو كثير،على سبيل المثال، المؤثر الصوتى الذى يصحب اللكمات على الشاشة). وبعض أفلام الملاهى تمثل التقدم العنيف لسفينة الفضاء بواسطة هز مقاعد المتفرجين، وبذلك فإنها تجسد إحساس الرحلة بما يفترض أنها طريقة واقعية. كما كانت هناك أيضًا تجارب حول واقعية الشم، تستخدم تقنيات مثل سميل أوفيجان، أو الأودوراما.

وأخيرًا، فإن واقعية إدراكية تخليقية تأتى من مطابقة الأصوات والصور (والحركات، والروائح، وما إلى ذلك). إن الصور الواقعية إدراكيًا يتم جمعها مع الأصوات الواقعية إدراكيًا، بما ينتج عنه فيلم أقل واقعية إذ «لم تكن» الصور والأصوات تتطابق. (ومع ذلك، لاحظ أن هذه الفكرة البسيطة تتطلب التقييم على الفور، حيث إن معظم «الموسيقى» السينمائية تأتى من خارج مادة القصة، أى أنها مثل المؤثرات الصوتية لا تمثل أصواتًا فى العالم الروائى المتخيل للفيلم. انظر ليفينسون ١٩٩٦ لدراسة مثل هذه الموسيقى).

- النتائج الجمالية

كان هناك سببان لأن تكون الواقعية موضوعًا مهمًا فى نظرية السينما. أولاً، جادل المنظرون بأن الفيلم واقعى بشكل متفرد، أو جوهرى، أو خاص، وثانيًا، أنه كانت لذلك نتائج على كيفية صناعة الفيلم، وإذا كان ذلك ملزمًا. لقد راجعت ثلاث طرق تم الدفاع بها عن السبب الأول، برغم أنه تجب ملاحظة أننى ركزت على السياق الذى قد تعتبر فيه السينما واقعية. وسواء كانت الواقعية التى وجدناها متفردة أو جوهرية للسينما فهذا سؤال آخر، يجب أن نشك فيه. لكل نوع من الواقعية يجب أن نحدد مناقشتنا على أنواع معينة من السينما – تلك التى تستخدم جهاز عرض تقليديًا، أو فيلمًا فوتوغرافيًا، أو أسلوبًا معينًا، وما إلى ذلك. إن مثل هذه الواقعية المقتصرة على نوع معين لا يمكن أن تعتبر جوهرية للسينما بشكل عام. ولكن حتى إذا أمكن الدفاع عن هذه الحجة، فإنه ليس واضحًا نتائجها على ما يمكن أن نسميه جماليات السينما، دراسة ما يجعل الفيلم فيلمًا جيدًا.

لقد جادل نويل كارول بشكل مقنع ضد «جوهرية الوسيط»، أو النظرة التى تقول إن على المرء أن يستغل تأثيرات الشكل الفنى المتفردة بالنسبة له، أو تحقق ما هو أفضل من أى شكل آخر (١٩٩٦ أ، ١٩٩٦ ب، ١٩٩٦ د). ومن المشكوك فيه أن أكثر التأثيرات إثارة للاهتمام التى تتحقق فى السينما تتحقق «فقط» فى السينما. كما أن من الصعب أن نعرف كيف نحكم إذا ما كانت الأفلام أو الروايات – مثلاً– أفضل فى رواية القصص، فهو شىء يبرع فيه الاثنان. وبافتراض اتخاذ مثل هذا القرار، فإن من الصعب تقرير أن الشكل الأدنى يجب ألا يحاول بعد ذلك أن يروى قصصًا.

لذلك، وبشكل عام، يجب أن نشك فى استنتاج مثل القواعد من الادعاءات حول طبيعة الوسيط الفنى، بما فى ذلك الادعاءات حول واقعيته. وانتهى هنا إلى أن أضع فى الاعتبار بعض المسائل الجمالية الخاصة بأنواع الواقعية التى ناقشناها سابقًا.

- واقعية الصورة المتحركة

من المدهش أن قليلاً من منظرى السينما ركزوا على قدرة السينما على إنتاج (فيما يبدو أنها) صور متحركة (برغم ذلك انظر آرنهايم ١٩٥٧، ص ١٦١–١٨٧، وكراكاور ١٩٦٥، ص ٤١–٤٥). وعلى أية حال، فإنه فكرة أن السينما يجب أن تركز على تصوير الحركة فكرة موضع تساؤل للأسباب العامة التى ذكرناها من قبل. إن نويل كارول يقول بأن حركة الصور السينمائية يجب أن تؤثر على جماليات السينما بطريقة مختلفة. ويشير إلى أن الحركة الظاهرة للصور ليست قاصرة على السينما أو جوهرية بالنسبة لها، فهناك أفلام بلا حركة، وهناك صور متحركة فى الوسائط الأخرى، لكنه يقول بأن ذلك يوحى بأنه يجب علينا أن نعيد توجيه دراسة هذه الوسائط بطريقة شاملة. إن السينما، والتليفزيون، والفيديو، الخ، كلها وسائط حيث حركة الصور ممكنة وإن لم تكن ضرورية. إن ذلك يجعل من المنطقى دراسة «الصور المتحركة» بمعنى أوسع، بدلاً من التركيز بشكل ضيق ومحدود على السينما (كارول ١٩٩٦ د). (لاحظ أنه لن يكون هناك فرق فى معظم الحالات سواء كانت حركة الصور حقيقية أم إيهامية).

- الواقعية الفوتوغرافية

الجدال حول شفافية الصور الفوتوغرافية كان مثار مناقشة ساخنة، فى جانب بسبب آثارها المفترضة على جماليات الصورة الفوتوغرافية والسينما. لقد نادى روجر سكراتون (٢٠٠٦) بأنه لأن الصورة الفوتوغرافية شفافة، فإنها لا يمكن أن تكون تجسيدًا بمعنى التعبير عن فكرة حول مادة موضوعها. وكنتيجة لذلك يقول بأن الصورة الفوتوغرافية أو السينما لا يمكن أن تكون فى ذاتها ذات قيمة جمالية، برغم أن ما نراه خلالها قد يكون ذا قيمة جمالية.

إذا كان سكراتون مخطئ حول شفافية الصورة الفوتوغرافية، وإذا كان ذلك يتضمن أنها تجسيد، فإن حجته غير متسقة. ومع ذلك فإن هذا الأثر المتضمن مثار شك، حيث أنه قد تكون الطبيعة الآلية للتصوير الفوتوغرافى كافية لكى تمنع التجسيد، ومع ذلك فإنها غير كافية لكى تحقق الشفافية (لوبيز ٢٠٠٣، ص ٤٤١). ومع ذلك فإن لوبيز يقول بأنه حتى لو كانت فكرة سكراتون المحدودة للتصوير الفوتوغرافى فكرة قائمة، فإنه يمكن للصورة الفوتوغرافية أن تكون ذات قيمة جمالية برغم شفافيتها، حيث إنه لايزال يوجد فرق بين رؤية شىء مباشرة ورؤيته من خلال صورة فوتوغرافية. قد يكون لنا اهتمام جمالى بصورة فوتوغرافية، إذن لو أعطينا الاهتمام بـ (١) الشىء الذى نراه من خلالها، (٢) الطريقة التى تساعدنا الصورة الفوتوغرافية على أن نراه بها، (٣) التفاعل بين (١) و (٢). (لوبيز ٢٠٠٣، ص ٤٤٢-٤٤٦).

وهناك طريقة أخرى لهزيمة حجة سكراتون، هى توضيح أن الشفافية لا تمنع الصورة الفوتوغرافية من أن تكون تجسيدًا. إن والتون يسوق الحجة بأن الصور الفوتوغرافية تجسيدات لأنها (فى العادة) أدوات فى لعبة التظاهر بالتصديق (الاتفاق الضمنى والمؤقت بين صانع العمل الفنى والمتلقى بأن ما يراه المتلقى حقيقى - المترجم) (والتون ١٩٨٤، ص ٢٥٣،٢٥٤، ١٩٩٠، ص ٨٨ و ٣٣٠، ١٩٩٧، ص ٦٨). كما يقول ستيفن ديفيز بأنه لو كانت الصور الفوتوغرافية شفافة، فإن بعض اللوحات والرسوم شفافة أيضًا. إن كلاً من الصور الفوتوغرافية والصور المصنوعة باليد يمكن أن تعتمد على موضوعاتها، برغم أن هذا الاعتماد آلى فى الحالة الأولى، وقصدى فى الحالة الثانية. وحيث إن اللوحات والرسوم أنواع من التجسيدات، فإن الشفافية لا يمكن أن تمنع التجسيد. إن ذلك لا يفتح الباب

لأن تكون كل الرؤية وسيلتها التجسيد. إن ما نراه من خلال النوافذ، والمرايا، والنظارات المقربة، وما إلى ذلك، لا يعتمد على الشيء الذى نراه إلا بشكل متصل (مكانيًا وزمانيًا - المترجم). لكن هناك انفصالاً مكانيًا زمانيًا بين الصورة والموضوع تقدمه الكاميرا، وقماش اللوحة، وهذا ما يجعل تجسيدات منفصلة عن الأشياء التى نراها من خلال الصور الفوتوغرافية واللوحات (ديفيز ٢٠٠٦، ص ١٨٥-١٨٨). ولاحظ أن التصوير السينمائى لا ينتهك هذا الشرط، برغم حقيقة أنه لا يقتنص الموضوع فى لحظة واحدة من الزمن كما هو الحال فى الصورة الفوتوغرافية الثابتة. وسواء كنت تعتقد أن الصور السينمائية تتحرك، فإنه يبقى أنه بمجرد تسجيل الصورة فإنها لم تعد حساسة للتغيرات فى مادة موضوعها.

- الواقعية الإدراكية

يقول جريجورى كورى بأن الأفلام التى تستخدم أسلوب اللقطات الطويلة زمنيًا والبؤرة العميقة أكثر واقعية إدراكيًا من الأفلام الأخرى، حيث إنها تقدم علاقات مكانية وزمانية (بين الأشياء) بواسطة العلاقات المكانية والزمانية (بين الصور). إن معايشتنا لمثل هذه الأفلام تشبه أكثر معايشتنا للعالم، مقارنة بالأفلام التى تستخدم المونتاج السريع على سبيل المثال (١٩٩٦، ص ٣٢٧-٣٣٠). هل يجب إذن أن يكون هناك المزيد من الأفلام التى تستخدم هذا الأسلوب؟ من الواضح أن هذا هو موضوع الجدال. إن البعض (مثل بازان) سوف يسوقون الحجة بأن تفوق هذا الأسلوب يقوم على أساس قدرته على اندماجنا مع عالم الفيلم، ويشيرون إلى نجاح الفيلم ذات الأسلوب الواقعى. لكن آخرين سوف يسوقون الحجة على أن ذلك إغواء خطير، ويجب أن يقاومه صناع الأفلام، ويحققون التغريب للمتفرج لكى يدفعوه إلى الوعى بتأثير الوسيط عليه، ويشيروا إلى نجاح أفلام مثل التى صنعها جان لوك جودار. وليس من الواضح أنه يجب على جانب من هؤلاء وأولئك أن يكسب الجدال، فالسينما - مثل أى وسيط فنى آخر - قادرة على استخدام العديد من الأساليب المختلفة لأهداف عديدة مختلفة (كارول ١٩٩٦ ب)، ونحن قادرون على تذوق أنواع مختلفة عديدة من الأفلام.

خاتمة واستنتاجات

من المؤكد أن بعض الأفلام أفضل من أفلام أخرى، وربما كانت بعض أنواع الأفلام متفوقة على أنواع أخرى. ومع ذلك فليس من المحتمل أننا نستطيع اكتشاف الأفضل بقياس درجة كونها واقعية. إن الأنواع المختلفة من الواقعية التى ناقشناها هنا مهمة لدراسة السينما لأسباب أخرى. وأكثرها بساطة هو أنها تتيح لنا أن نصف طبيعة السينما على نحو أكثر دقة، من خلال طبيعتها الإيهامية، ومدى كونها شفافة، والبعد الذى يمكن أن تكون به الأساليب السينمائية واقعية. وهذا الوصف - بالتالى - قد يدخل فى التفسير النفسى لقوة وجماهيرية الصور المتحركة بشكل عام، أو قوة وجماهيرية أفلام وأساليب بعينها (كارول ١٩٨٥). ومع ذلك يجب أن نحذر من الوصول إلى استنتاجات حول قيمة هذه الأفلام، والأساليب، والصور المتحركة بشكل عام، وذلك من خلال المقدمات المنطقية حول قوتها وجماهيريتها.

* * *

انظر أيضًا «الوعى» (الفصل ٤)، «تعريف السينما» (الفصل ٥)، «رسم الصورة» (الفصل ٦)، «السينما فنًا» (الفصل ١١)، «النزعة الشكلية» (الفصل ١٢)، «الوسيط الفنى» (الفصل ١٦)، «الموسيقى» (الفصل ١٧)، «الأنطولوجيا» (الفصل ٢٠)، «الفرجة والمشاهدة» (الفصل ٢٣)، «الصوت» (الفصل ٢٤)، «الأسلوب» (الفصل ٢٥)، «رودولف آرنهايم» (الفصل ٢٧)، «بيرتولت بريخت» (الفصل ٣٠)، «نظرية الإدراك» (الفصل ٣٣)، «إدجار موران» (الفصل ٣٨)، «الظاهراتية» (الفصل ٤٠)، «دوجما ٩٥» (الفصل ٤٤).

المراجع

References

Arnheim, R. (1957) *Film as Art*, Berkeley and Los Angeles: University of California Press.

Balázs, B. (1970) *Theory of the Film: Character and Growth of a New Art*, New York: Dover.

Baudry, J.-L. (2004a [1970]) "Ideological Effects of the Basic Cinematographic Apparatus," in L. Braudy and M. Cohen (eds.) *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*, 6th ed., New York: Oxford University Press.

—— (2004b [1975]) "The Apparatus: Metapsychological Approaches to the Impression of Reality in the Cinema," in L. Braudy and M. Cohen (eds.) *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*, 6th ed., New York: Oxford University Press.

Bazin, A. (1967a [1945]) "The Ontology of the Photographic Image," in H. Gray (trans.) *What Is Cinema?* vol. 1, Berkeley and Los Angeles: University of California Press.

—— (1967b [1951]) "Theater and Cinema: Part Two," in H. Gray (trans.) *What Is Cinema?* vol. 1, Berkeley and Los Angeles: University of California Press.

Bordwell, D. (1996) "Contemporary Film Studies and the Vicissitudes of Grand Theory," in D. Bordwell and N. Carroll (eds.) *Post-Theory: Reconstructing Film Studies*, Madison: University of Wisconsin Press.

Bordwell, D., and Carroll, N. (eds.) (1996) *Post-Theory: Reconstructing Film Studies*, Madison: University of Wisconsin Press.

Braudy, L., and Cohen, M. (eds.) (2004) *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*, 6th ed., New York: Oxford University Press.

Carroll, N. (1985) "The Power of Movies," *Daedalus* 114: 79–103.

—— (1988a) *Philosophical Problems of Classical Film Theory*, Princeton, NJ: Princeton University Press.

—— (1988b) *Mystifying Movies: Fads and Fallacies in Contemporary Film Theory*, New York: Columbia University Press.

—— (1996a [1984–5]) "Medium Specificity Arguments and the Self-Consciously Invented Arts: Film, Video, and Photography," in *Theorizing the Moving Image*, Cambridge and New York: Cambridge University Press.

—— (1996b [1985]) "The Specificity of Media in the Arts," in *Theorizing the Moving Image*, Cambridge and New York: Cambridge University Press.

—— (1996c) "Prospects for Film Theory: A Personal Assessment," in D. Bordwell and N. Carroll (eds.) *Post-Theory: Reconstructing Film Studies*, Madison: University of Wisconsin Press.

—— (1996d) "Defining the Moving Image," in *Theorizing the Moving Image*, Cambridge and New York: Cambridge University Press.

Cassati, R., and Varzi, A. (1994) *Holes and Other Superficialities*, Cambridge, MA: MIT Press.

Cohen, J., and Meskin, A. (2004) "On the Epistemic Value of Photographs," *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 62: 197–210.

Currie, G. (1992) "The Long Goodbye: The Imaginary Language of Film," *British Journal of Aesthetics* 33: 207–19.

—— (1995) *Image and Mind: Film, Philosophy, and Cognitive Science*, Cambridge and New York: Cambridge University Press.

—— (1996) "Film, Reality, and Illusion," in D. Bordwell and N. Carroll (eds.) *Post-Theory: Reconstructing Film Studies*, Madison: University of Wisconsin Press.
Davies, S. (2006) *The Philosophy of Art*, Malden, MA; Oxford: Blackwell.
Gaut, B. (2003) "Film," in J. Levinson (ed.) *The Oxford Handbook of Aesthetics*, Oxford and New York: Oxford University Press.
Kania, A. (2002) "The Illusion of Realism in Film," *British Journal of Aesthetics* 42: 243–58.
Kracauer, S. (1965) *Theory of Film: The Redemption of Physical Reality*, London: Oxford University Press.
Levinson, J. (1996) "Film Music and Narrative Agency," in D. Bordwell and N. Carroll (eds.) *Post-Theory: Reconstructing Film Studies*, Madison: University of Wisconsin Press.
Lopes, D. (2003) "The Aesthetics of Photographic Transparency," *Mind* 112: 433–48.
Metz, C. (1974) *Film Language*, trans. M. Taylor, New York: Oxford University Press.
Panofsky, E. (2004 [1934–47]) "Style and Medium in the Motion Pictures," in L. Braudy and M. Cohen (eds.) *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*, 6th ed., New York: Oxford University Press.
Prince, S. (1993) "The Discourse of Pictures: Iconicity and Film Studies," *Film Quarterly* 47: 16–28.
Scruton, R. (2006 [1983]) "Photography and Representation," in N. Carroll and J. Choi (eds.) *Philosophy of Film and Motion Pictures: An Anthology*, Malden, MA: Blackwell.
Walton, K. (1984) "Transparent Pictures: On the Nature of Photographic Realism," *Critical Inquiry* 11: 246–76.
—— (1990) *Mimesis as Make-Believe: On the Foundations of the Representational Arts*, Cambridge, MA: Harvard University Press.
—— (1997) "On Pictures and Photographs: Objections Answered," in R. Allen and M. Smith (eds.) *Film Theory and Philosophy*, Oxford: Clarendon Press; New York: Oxford University Press.

(٢٣)

الفرجة والمشاهدة

كارل بلاتينيا

الفرجة السينمائية، كما سوف أتناولها هنا، هى تجربة مشاهدة وسماع الأفلام الروائية الطويلة، فى السياقات النفسية والاجتماعية التى تحدث فيها هذه الفرجة. ودراسة الفرجة تقود إلى العديد من المسائل الفلسفية الصعبة والمدهشة حول مشاهدة الأفلام، بما فى ذلك مناقشات النماذج العديدة للمتفرج المفترض، وطبيعة المتفرجين وتفاعلهم مع الأفلام، ونماذج العلاقة بين المتفرجين والنصوص، والسياقات، وكذلك كيف نفكر حول الفروق بين المتفرجين بالنسبة للتفسير والاستجابة.

وبسبب حدود المساحة، فسوف تقتصر المناقشة هنا على ثلاث معالجات عامة للفرجة: ١- نظرية الشاشة، والتى أعنى بها مزيجًا من ماركسية ألتوسير، والتحليل النفسى عند لاكان، وسيميولوجية رولان بارت التى سادت المجال طوال ما يزيد على خمسة عشر عامًا، ولا تزال مؤثرة، ٢- الدراسات الثقافية، التى تتضمن دراسات الاستقبال التاريخية، ٣- ونظرية السينما المعرفية. وكل نظريات السينما الشاملة يجب أن تضع فى اعتبارها مسألة الفرجة، وبذلك يُنصح القارئ بدراسة الموضوعات ذات العلاقة فى هذا الكتاب.

- المتفرج المفترض والمتفرج الفعلى

تحتاج التعميمات حول استجابات ونشاطات المتفرج، حتى تلك التى تعتمد على البحث التاريخى (انظر الجزء التالى)، إلى بناء ذهنى نظرى، أو تفترض نموذجًا للمتفرج. وعندما

يناقش الدارسون من هو المتفرج بمصطلحات مجردة، فإنهم يفترضون دائمًا سمات لعلم نفس المتفرج، وعلاقة مع التاريخ والثقافة، وطرق الاستجابة والتفاعل مع الصور المتحركة. وعند وضع نظريات عن المتفرجين، مال المنظرون إلى وضع صفات للمتفرج المفترض أو الحقيقي. وسوف أقول المزيد عن المتفرج الحقيقي لاحقًا. أما المتفرج المفترض فهو بشكل خاص نموذج لكل المتفرجين أو مجموعة فرعية من المتفرجين. ولقد لاحظت جانيت ستايجر العديد من المفاهيم حول القارئ المفترض في الدراسات الأدبية، ومن بينها: «الحقيقي، والمتسق، والكفء، والمثالي، والمتضمن، والزائف، والمروى له، والضروري، والمبرمج، والفعلي، والمقاوم، والفائق، والافتراضي، ودرجة الصفر» (ستايجر ١٩٩٢، ص ٢٤).

ومن بين الأنواع الشائعة للمتفرج المفترض «المثالي»، و«الكفء»، و«المتضمن». ويفي المتفرج المثالي بمستوى معياري لحدة الذهن يضعه صانع الفيلم، والناقد، وصاحب النظرية. وكما تتضمن كلمة «مثالي»، فإن المعيار هنا عالٍ بشكل خاص، فالمتفرج المثالي قادر على فهم الظلال المرهفة والملتبسة في الفيلم، أو يتذوق النقاط الدقيقة للأسلوب والتيمة. وعلى النقيض فإن المتفرج الكفء، والذي يمكن أن نسميه المتفرج العادي أو النمطي، فيعتقد أنه يمتلك الكفاءة الأساسية التي تساعد على فهم نص من التيار السائد. وأخيرًا فإن المتفرج المتضمن هو الذي يتم تضمينه في تصميم وتنفيذ الفيلم. ومالت نظرية السينما قبل عام ١٩٦٠ إلى التمسك بشكل ما بفرضية «المراقب غير المرئي»، والتي تقول إن الأفلام الروائية تقدم أحداث القصة من منظور شاهد متخيل وغير مرئي (بوردويل ١٩٨٥، ص ٩-١٢). وقال في آي بودوفكين – صانع الأفلام وصاحب النظرية السوفيتي – أن صانع الفيلم عندما يبني مشهدًا يجب عليه أن يتخيل منظور شخص يراقب ويتحرك بحرية في المكان والزمان، حتى إن المشهد النهائي يوضح الحدث تمامًا من خلال اختيار اللقطات وتأطيرها ومونتاجها بحرص. إن التجسيد الفيلمي عند بودوفكين «يحاول جاهدًا دفع المتفرج إلى تجاوز الحدود القاصرة للإنسان العادي» (بودوفكين ١٩٤٩، ص ٩٠)، من خلال مشاهد ذات وضوح وفاعلية وقوة غير عادية. وتجب ملاحظة أن المتفرج المتضمن هو المتفرج المثالي أو الكفء أيضًا.

وتفترض كل من نظرية الشاشة والنظرية المعرفية تنويعات على المتفرج المفترض. لقد كانت أعمال ديفيد بوردويل مؤثرة على تطوير نظرية السينما المعرفية، وهو يتصور المتفرج كيانًا مفترضًا، ليس مثاليًا وإنما متفرج كفء قادر على «تنفيذ العمليات ذات العلاقة ببناء القصة من خلال تجسيدات الفيلم». ويقر بوردويل صراحةً، أن المتفرج المفترض عنده «حقيقى»، على الأقل بمعنى أنه «يملك حدودًا نفسية مثل تلك التى لدى المتفرج الحقيقى» (بوردويل ١٩٨٥، ص ٣٠).

أما جوديث مين، فتقوم فى كتابها عن الفرجة السينمائية بتصنيف نظرية معرفية عن المتفرج باعتبارها «تجريدية» (أى تقوم على التجربة العملية)، والتى تعنى بها أنها عن المتفرج الفعلى وليس عن متفرج متضمن، أو «موضوع» (مين ١٩٩٣، ص ٥٣-٦٢). لكن هذا ليس صحيحًا تمامًا. لقد رأينا كيف أن بوردويل يتصور المتفرج ككيان مفترض، لكنه يصرع المتفرج الفعلى فى بعض النواحى. والسؤال حول كيف أن نظرية فى الفرجة يمكن أن «تتفادى» المتفرج الفعلى، سؤال جيد، ويؤدى إلى مفهوم الفرجة فى نظرية الشاشة، والتى تستخدم عادة مصطلح «المتفرج»، أو ما تدعوه مين «الموضوع، بطريقة مشوشة. إن النظرية تتصور المتفرج ليس بوصفه شخصًا مفترضًا وإنما باعتباره «وضعًا» أو «دورًا» أو «مساحة» (وهذا يعتمد على صاحب النظرية) يقوم النص ببنائه. ولقد نبعت النظرية أصلاً من الاهتمام بكيفية أن «جهاز الدولة الأيديولوجى» يحافظ على السيطرة الجماعية من خلال ما أصبح معروفًا بمصطلح «طريقة وضع الموضوع» (ألتوسير ١٩٧١). وبالنسبة لألتوسير، فإن الفرد يتولى هوية ودورًا يحددهما مؤسسات المجتمع. لذلك يقال أن الفيلم يحدد وضع المتفرج مثلما يقوم جهاز الدولة الأيديولوجى بتحديد «الموضوع».

والمشكلة أن هذا الوضع، أو الدور، أو المساحة، توصف كما لو أنها كانت شخصًا ما. فى أحد الكتب المهمة حول المصطلحات فى نظرية السينما، كتب المؤلفون أنه فى نظرية الشاشة فإن «المتفرج» هو «بناء ذهنى مصطنع ينتجه الجهاز السينمائى»، و«مساحة» تقوم السينما «ببنائها». لكنهم يمضون إلى تحديد سمات إنسانية لهذا المفهوم الذهنى، ويقولون أنه عند الفرجة على فيلم «يتم إنتاج حالة من النكوص»، و«بناء موقف من الاعتقاد» فى الوضع أو الموضوع (ستام وآخرون، ١٩٩٢، ص ١٤٧). إن المرء يريد أن يتساءل كيف

لدور أو وظيفة أو وضع أن يرتد وينكص، أو أن تكون له معتقدات. ولأخذ أمثلة أخرى فإن المنظرين قد يقولون بأن المتفرج هو مفهوم أو مصطلح بنائى، يتم بناؤه عن طريق النص (وليس شخصًا)، لكنهم يكتبون بعد ذلك أن النظام الأسلوبى الكلاسيكى يؤدى إلى علاقات متنوعة بين النص والمتفرج (علاقات بين نصوص وأشخاص).

وفى مقدمته لنظرية السينما، يقر روبرت ستام بهذه المشكلة (٢٠٠٠، ص ٢٣١)، وحله الجيد على نحو ما هو التمييز بين «المتفرج» و«المتفرج الفعلى». وإن المرء ليشك أن الحل الأفضل هو أن نقصر كلمة «متفرج» لتحديد شخص وليس أدوارًا أو وظائف أو مصطلحات أو أوضاعًا. وعلى سبيل المثال فإن مين تضع فرقًا بين «الموضوعات»، والتى هى أدوار أو أوضاع، و«المتفرجين» أو الناس الحقيقيين. لكن الناقد الرئيسى لنظرية الشاشة قد يشير أيضًا إلى أن النظرية تعتمد تمامًا على هذا الالتباس فى معنى كلمة «متفرج». إنها تكتسب قوتها بأن تبدو كأنها تنصح بمؤثرات محددة للنصوص على المتفرجين، وتزعم أن الفيلم «يشكل» أو «ينتج» «المتفرج كموضوع» (بريبرام ١٩٩٩، ص ١٤٩). لكن صاحب نظرية الشاشة – عندما يواجه تلك الحجج المضادة لمثل هذا التحديد – يمكن أن يتنصل من عدم معقولية النظرية بادعاء أنها حقًا حول الأوضاع، أو الأدوار، أو الموضوعات، وليست عن الناس الحقيقيين على الإطلاق (برينس ١٩٩٦). إن ذلك يشبه ادعاءات توماس بافيل لما يسميه «المراوغة التجريبية المتسامية» عند فوكو، لكن عندما تواجه صاحب النظرية دلائل تجريبية مضادة للحجة التاريخية، فإنه سوف يرد بأن تلك الحجة ليست عن الحقائق، وإنما عن الشروط المتسامية للإمكانية والاحتمال (بافيل ١٩٨٨، ص ١٦، ١٩٩٢، ص ٧).

ومن المثير للاهتمام أيضًا محاولة بعض الدارسين لتفادى المتفرج المفترض كلية، للوصول مباشرة إلى المتفرج الحقيقى. لقد كانت تلك هى نزعة دراسات الاستقبال التاريخية، التى أعتبرها هنا نتيجة للدراسات الثقافية. فى مقدمة «الفرجة الهوليوودية» يكتب ميلفين ستوكس أن من بين أهداف الكتاب الرئيسية هو «التساؤل حول سيطرة النظرات النظرية للفرجة» (ستوكس ومولتبى ٢٠٠١، ص١). ويتضمن الكتاب مقالات تدرس الاستقبال الفعلى أو التاريخى للأفلام، وليس الاستقبال المفترض أو المحتمل. وتكتب جانيت ستايجر: أنه لأن دراسات الاستقبال التاريخية هى تاريخ وليست فلسفة، فإنها «لا تحاول أن تبنى

تفسيرًا منهجيًا عامًا لكيفية فهم الأفراد للنصوص، بل إنها تصف كيف يفهمونها بالفعل» (ستايجر ١٩٩٢، ص ٨). وتقول ستايجر أيضًا بأن صاحب نظرية الاستقبال التاريخية سوف ينتقد مفهوم «القارئ المثالى»، والذى اعتبر أنها تقصد به أن أى نموذج من المتفرج المفترض هو «لا تاريخى» (ستايجر ١٩٩٢، ص ٨). وبالنسبة لستايجر، فإنه حتى المنظرين الذى يفترضون المتفرج من خلال الهوية (العِرْق، الطبقة، النوع، الميول الجنسية... إلخ)، أو الفترة التاريخية (قبل الصوت، بعد الصوت، الكلاسيكية، ما بعد الكلاسيكية... إلخ)، يميلون بقوة إلى تعميم تجارب المتفرج (ستايجر ٢٠٠١).

ومع ذلك، فإن المزاعم بأن الفرجة يمكن دراستها بدون استخدام الافتراضات النفسية العامة حول المتفرج، هذه المزاعم تشكل نزعة تجريبية عملية ساذجة، يرفض قبولها أكثر المناصرين لنظرية الاستقبال والدراسات الثقافية، بمن فيهم ستايجر. فنوعية الدراسات الخاصة بالاستقبال التاريخى عند ستايجر تقوم بالفعل بصياغة ادعاءات نظرية عامة حول كيفية تفاعل المتفرجين مع النصوص. وتقول ستايجر على سبيل المثال بأن المتفرجين «عنيدون» بطرق عديدة فى تفاعلهم مع الأفلام. كما تقول أيضًا بأنه ليس هناك فى نص الفيلم ذاته معنى «متأصلا» بالنسبة للمتفرج، وهذا يتضمن أن المتفرج يقوم ببناء معنى الفيلم ، وهذان عنصران للنموذج القائم بالفعل للمتفرج المفترض. والطريق إلى المتفرج «الحقيقى» يمر بمجالات التاريخ وتشكيل فرضيات عامة حول علم نفس وسلوك المتفرج. وقد يطلب صاحب نظرية الاستقبال التاريخية أيضًا أن يفى النموذج المفترض للمتفرج بمعيار ما من المعقولية أو إمكانية الاختبار، لكن دراسات الاستقبال التاريخية لا تستطيع التخلى عن النماذج الفرضية للمتفرج كليةً. وعندما أناقش ذلك، فإننى أزعم أن الدارسين يحتاجون إلى نموذج مسبق «شامل» للمتفرج. فنموذج المتفرج قد يصف فقط بعض عناصر منتقاة لنشاطات المتفرج، ونفسه، والمؤثرات الثقافية.

- نماذج المتفرج

كيف قامت نظرية الشاشة، والدراسات الثقافية، ونظرية الإدراك المعرفية، بصياغة نموذج المتفرج؟ قد يكون هذا النموذج غاية فى التعقيد، لكننى سوف أركز على مسائل

ثلاث: ١- العلاقات بين النص والسياق والمتفرج، ٢- درجة إيجابية أو سلبية المتفرج، ٣- دوافع ونفس المتفرج. كما سوف أذكر أيضًا وفى بعض الحالات سوف أناقش الانتقادات الأساسية لكل نظرية.

إن سياق الفرجة على الفيلم، وخصائص الفيلم ذاته، والذاتية الخاصة للمتفرج، يجب أن تؤخذ كلها فى الحسبان عند تحديد استجابات وتفسيرات المتفرج الفعلى. ويعتقد عادة أن نظرية الشاشة تولى اهتمامًا أكبر بالقوى الحاسمة للنص السينمائى، على حساب كل من السياق والمتفرج، لكن الأمر فى حقيقته أعقد من ذلك بكثير. فإذا كان النص السينمائى يحدد وضع المتفرج أو يقوم ببناء المتفرج، فإن المرء يقوم بتحليل النص لكى يحدد كيف يتم تحديد هذا الوضع، وهذا يفسر التركيز على تحليل النص فى معظم نظرية الشاشة. والآن بالطبع، فإن الدرجة التى يمكن أن يقال إن نظرية الشاشة تتجاهل المتفرج الفعلى، هذه الدرجة تعتمد على إذا ما كان المرء يعتبر كيان «المتفرج» شخصًا أم وضعًا، كما ناقشت سابقًا. لكن النظرية تكون خاوية إذا لم تضع فى اعتبارها أن المتفرج الفعلى يحتل الأدوار التى يبينها النص. وهذا هو السبب فى أن نظرية الشاشة تصف المتفرج غالبًا على أن لديه دوافع، ولا وعيًا، ورغبات، وخيالات، لذلك فإن «المتفرج» ليس مجرد دور أو وضع، لكنه نموذج لشخص حقيقى. وفى الحقيقة فإن تحليل النص ذو فائدة فى تحديد استجابة المتفرج، فى حالة (١) إذا ما كان هناك اعتقاد بأن المتفرجين الفعليين يتشاركون فى خصائص نفسية مهمة، و(٢) سياقات الفرجة المختلفة غير مهمة نسبيًا فى علاقتها ببعض (وليس بالضرورة كل) عناصر التفاعل بين المتفرج والنص.

إن مفهوم نظرية الشاشة، أن المتفرج ضحية سلبية غير واعية لنظام تم بناؤه لممارسة مهيمنة على موضوعاتها الرأسمالية. وعادة ما تتم الإشارة إلى مؤسسات وتقنيات السينما باعتبارها «الجهاز» الذى يقوم بوظيفة تعويد الموضوعات (المتلقين) على أبنية الخيالات، والرغبة، والحلم، والمتعة، التى تمتثل تمامًا للأيديولوجيا السائدة (مين ١٩٩٣، ص ١٨). وحيث إن المؤثرات الأيديولوجية المفترضة لأفلام التيار السائد يتم بناؤها فى الجهاز، ويفترض أنها غير قابلة للمقاومة، فإن إستراتيجية المقاومة الممكنة سوف تكون نتاجًا «للسينما المضادة» و«النصوص التقدمية» التى تهدف لذات النكوص التى تخلقها

سينما التيار السائد (كوموللى وناربونى ١٩٧٦). ويجب أن نلاحظ هنا أن أفلام السينما المضادة، مثل فيلم «عطلة نهاية الأسبوع» (١٩٦٧) لجان لوك جودار، و«فيلم تشويق وإثارة» (١٩٧٩) لسالى بوتر، كانت عادة متأثرة بالنظرية البريختية أكثر من التحليل النفسى وهكذا فإن فكرة النص التقدمى لا تعتمد بالضرورة على نموذج التحليل النفسى للعقل (انظر ستام ١٩٩٢، لوفيل ١٩٨٢، والانتقادات النظرية البريختية كما تبدو فى الدراسات السينمائية انظر بلاتينيا ١٩٩٧، وسميث ١٩٩٦).

والنموذج النفسى للمتفرج المستخدم فى نظرية الشاشة نموذج معقد ومتنوع، لذلك فإن التفسير المختصر له قد يخاطر بالوقوع فى مبالغة التعميم (من أجل وصف مستفيض انظر فصل «التحليل النفسى» فى هذا الكتاب). ويُعتبر المتفرج فى نظرية الشاشة مدفوعًا بمبدأ اللذة والمتعة فى الفرجة على الأفلام، ومصادر وعمليات رغبات المتفرج تتحدد فى سياق بعض تنويعات اللاوعى عند فرويد ولاكان. ويُعتقد أن السينما - أكثر من أى فن آخر - قادرة بشكل متفرد على إثارة عمليات اللاوعى الشبيهة بأحلام اليقظة، وأحلام الليل، والتلصص، والإثارة الجنسية لرؤية أعضاء أو أشياء، والخيالات النفسية الجنسية المبكرة، والنرجسية الفمية البدائية، وكلها تتضمن «الرغبة». وتمضى النظرية إلى استخدام مثل هذه العمليات فى تحديد وضع الموضوع (المتفرج)، مثل تحديد دوافعه، ورغباته، ودفعه نحو الكبح والقمع، أو إلى الأنماط المقبولة اجتماعيًا للذاتية، أى نحو موضوع رأسمالى طيب (من وجهة نظر الرأسمالية - المترجم).

وتقد نظرية الشاشة نظرية مثيرة للجدل - وإن كانت مغرية فى بعض جوانبها - حول دوافع المتفرج - الرغبة والتوق للذة - وحول عمليات اللاوعى التى تحدث بسبب الفرجة السينمائية. وبعض النظريات المنافسة قد تناولت بدورها المسألة الحيوية لدوافع ولذات المتفرج بمثل هذا العمق (انظر بلاتينيا ٢٠٠٩ من أجل تفسير بديل). ومع ذلك فإن نظرية الشاشة تلقت انتقادات مهمة. فمن وجهة نظر الدراسات الثقافية، تلقت انتقادات لافتراضها متفرجًا سلبيًا، ولتجاهل الفوارق بين المتفرجين، وتقليل شأن التاريخ وسياق الفرجة السينمائية، والحتمية المتأصلة فى استخدامها للتحليل النفسى (مين ١٩٩٣، ص ٥٢). كما أن منظرى الإدراك، وفلاسفة التحليل، قد انتقدوا نظرية الشاشة بسبب

منطقها السيئ. وعلى سبيل المثال وجد نويل كارول أنها مخطئة فى نظم المنطق، وقال بأن «مفاهيمها الرئيسية عادة ما تكون ملتبسة من الناحية المنهجية»، بما يؤدى إلى غموض المنطق فيها، مثل بحثها المزعوم من أعلى إلى أسفل فى المعطيات التجريبية، واستخدام منطق التداعى (بوردويل ١٩٩٦ أ، ص ١٨-٢٦). وبشكل عام فإن بوردويل وكارول يعتقدان أن التحليل النفسى يجب أن يستخدم فقط فى حالات خاصة، مثل السلوك اللاعقلانى للمتفرج، وأنه يجب أن يستخدم عندما «يكون هناك انقطاع ظاهر فى الوظيفة الطبيعية لعمليات الإدراك المعرفية» (كارول ١٩٩٦ أ، ص ٦٤)، وأن عمليات الوعى والسابقة للوعى عند المتفرج يمكن تفسيرها على نحو أفضل بعلم الإدراك والطرق ذات العلاقة به (بوردويل ١٩٨٥، ص ٣٠). لكن ليس من الواضح إذا كان قصر التحليل النفسى على السلوك اللاعقلانى للمتفرج يصبح أكثر منطقية. فإما أن يكون التحليل النفسى زائفًا بشكل عام للنفس البشرية، وهو فى هذا الحالة لا ينطبق على السلوك اللاعقلانى أو العقلانى، (أو) أن التحليل النفسى صحيح، وفى هذه الحالة فإنه قادر على تفسير السلوكين!

وبرغم أن نظرية الشاشة لم تعد فى المركز المسيطر فى الدراسات السينمائية كما كانت فى السابق، فلايزال ميراثها كبيرًا. ويقول عن ذلك ديفيد بوردويل بشكل مقنع: إن العديد من الافتراضات السائدة فيما يطلق عليه نظرية «وضع الموضوع» تظل باقية بشكل واضح فى الدراسات الثقافية (بوردويل ١٩٩٦ أ). وبالإضافة إلى ذلك، فإن الادعاء بسلطة النص على المتفرج لم يتوقف. إن ميشيل آرون فى كتابها الذى يجمع عناصر من نظرية الشاشة والدراسات الثقافية، تقول بأن «إغراق المتفرج فى الخضوع للنص يجب أن يُفهم على أنه جزء حتمى من فعل الاندماج» (آرون ٢٠٠٧، ص ٣).

وعلى النقيض من نظرية الشاشة، تبدو الدراسات الثقافية كأنها تعطى تفسيرًا أكثر انفتاحًا وتنوعًا للعلاقات الممكنة بين الفيلم والمتفرج. ودارسو الدراسات الثقافية - خاصة منظرى نظرية التلقى التاريخى - يتفقون على أن النص السينمائى ذاته قد اكتسب دورًا كبيرًا فى تحديد تفسير واستجابة المتفرج أكثر مما يستحق. ويجب أن يمتد التركيز الآن خارج النص إلى سياق الفرجة السينمائية، وربما إلى مدى أبعد عند بعض الدارسين. ويقترح ريك آلتمان أننا يجب أن نفكر من خلال «الحدث السينمائى»، حيث يفتح التلقى

«مساحة ثقافية غير محدودة، لا تبدأ ولا تنتهى عند نقطة معينة» (آلتمان ١٩٩٢، ص ٤). وهكذا فإن الدراسات الثقافية تدرس مجالات هواة السينما، وصور النجوم، والمراجعات الصحفية للأفلام، والإعلانات والدعاية، وحكايات الصحف عن الشغب والاضطرابات التى تحدث خلال العروض، وبشكل عام أى عنصر من الخطاب والسياق التاريخى الذى يؤثر على تجربة الفرجة. ودارسو التلقى التاريخى يقدمون دراسات حالة توضح كيف أن عوامل السياق تؤثر على الاستجابة، وأن الاستجابات تختلف عبر الزمن. كما يقولون إن الفيلم ذاته لا يحمل معنى «متأصلاً»، لذلك فإنهم ينكرون أحيانًا التفريق بين «فهم» ما يشير إليه الفيلم بشكل تصريحى، وتفسير المعنى المتضمن أو الغامض (ستايجر ١٩٩٢، ص ٢٠)، وهو التفريق الذى يفرغ العمل السينمائى من المعنى، وينسب صنع المعنى إلى المتفرج. وعندما نجمع بين دراسات الحالة التاريخية، والسياقات التى تحيط بفيلم محدد، وإنكار الفرق بين الفهم والتفسير، يمكن التفكير فى تقليل أهمية الفيلم ذاته فى تحديد تفاعل واستجابة المتفرج، أو حتى التأثير عليهما.

وإذا كانت المساحة هنا لا تسمح بالمناقشة التفصيلية لهذه المسائل، فسوف أسوق ملاحظتين. الأولى: هى أن دراسات الحالة التاريخية التى قُدمت لتوضح تنوع التفسير لا تدحض التفريق بين الفهم والتفسير، بل إنها تؤكده. إن كل الاستخدامات المتنوعة للأفلام والاستجابة لها تقوم على أساس الاتفاق الأساسى حول المعنى التصريحى فى المستوى الأول من النص، وهى العناصر التى يتم فهمها أكثر من تفسيرها. والملاحظة الثانية: هى أن المرء قد يسأل عن الافتراض المتضمن أن المتفرجين أحرار تمامًا فى التفاعل مع النصوص بأية طريقة يرغبونها، وأنهم يمارسون بالفعل كل الحريات التى يملكونها. وباستخدام إطار نظرية التلقى التاريخية، يمكن للمرء أن يشير إلى أنه بالنسبة لسياقات الفرجة العديدة، فإن الإطار الأقوى والمتاح للتلقى سوف يكون محدودًا وتقليديًا، حتى إن المتفرج سوف يختار فيلمًا – من بين نطاق ضيق من الإمكانات – اعتمادًا على نوع التجربة التى يبدو أن الفيلم يعطيها، وهذا الاختيار للفيلم الذى سوف تتم الفرجة عليه يقوى الانطباع بأن «عقد» الفرجة يدخل فى احتمال التقاء متعاطف مع الفيلم. إذن فى العديد من الحالات لن يقاوم المتفرج، وسوف يُغرق نفسه ويستمتع «بشكل فاعل» بهذه التجربة، وبذلك فإنه ينفتح على

الفيلم. ليست تلك هى الطريقة المتاحة الوحيدة «لاستراتيجية القراءة»، لكن يمكن القول بأنها الأكثر انتشارًا وشيوعًا، سواء عُرض الفيلم فى قاعة العرض أو فى المنزل. وإذا كان صحيحًا، فإنه يعيد لنص الفيلم ذاته دورًا محوريًا فى صنع المعنى وتوليد الاستجابة، لأن السياق التقليدى المواتى يتم اتخاذه بواسطة صناع الأفلام، وأصحاب دور العرض، والعديد من أفراد الجمهور، ويتم بناؤه فى تصميم الفيلم، وحملات التسويق والإعلان، ومؤسسات العرض والتوزيع. إن استجابة المتفرج لا يتم تحديدها أبدًا بشكل متفرد عن طريق النص، لكن عوامل السياق تغرر بقوة تأثيرات النص.

وفيما يتعلق بإذا ما كان المتفرج إيجابيًا أم سلبيًا، فإن هناك توترًا لم يُحل فى أنواع عديدة من الدراسات الثقافية، من ناحية بين زخم إعطاء حرية كاملة للمتفرج للتفاعل مع الأفلام والاستجابة لها بتنويعة لا نهائية من الطرق (المتفرج المقاوم أو المستهلك «الحر»)، ومن ناحية أخرى الادعاء بأن المتفرجين يتم «بناؤهم» فى المعالجة، وفى الوقت ذاته الإقرار بان أى سياق تاريخى يضع مجموعة محددة من إستراتيجيات التفسير «الممكنة» لدى المتفرج. وإمكانية مقاومة المعالجة القمعية تقوم على قدرة المتفرج على المجابهة الإيجابية «للقراءات» السائدة، لذلك فإن هذه المقاومة تتضمن وسيطًا وإرادة حرة. وأنصار الدراسات الثقافية الذى يصرون على أن المتفرجين منتجات للقوى الاجتماعية الثقافية والقوى الإيديولوجية (بما فى ذلك المعالجات)، يعارضون فى بعض الأحيان نماذج المتفرج باعتباره «موضوعًا إنسانيًا يخلق ذاته، ويتحكم فى العالم من حوله» (بريبرام ١٩٩٩، ص ١٥٨). ومع ذلك فإن افتراض وساطة المتفرج، وإمكانية مقاومة القوى الاجتماعية، توحى بفرق ضئيل أكثر مما يفترض أحيانًا بين الدراسات الثقافية والمفاهيم الإنسانية عن المتفرج. إن أصحاب النزعة الإنسانية سوف ينكرون أن الثقافة والأيديولوجيا تؤثران على المتفرجين، وأى متفرج لديه قدرة متوسطة على الوساطة الشخصية يمكن أن يقاوم «العالم المحيط» ويؤثر فيه، ويحافظ على الأقل على بعض من ذاتيته. وحتى لو كان المرء لا يستطيع أن يمارس سيطرة مباشرة على الأفكار والمشاعر، فإنه يستطيع ممارسة سيطرة غير مباشرة – على سبيل المثال – بمغادرة المسرح أو إغلاق جهاز الدى فى دى.

وأخيرًا، نأتى إلى المتفرج باعتباره نموذجًا لدى نظرية السينما الإدراكية، والتى تعطى أهمية أكبر للنص السينمائى وللمتفرج، بينما تقلل من سياق الفرجة. إن هذا ينبع جزئيًا من افتراض أن المتفرجين يتشاركون فى سمات نفسية محددة وفى نشاطات الفرجة. ويقول بوردويل بأن دارسى السينما يمكنهم - لأهداف معينة - صرف النظر عن الجدال الطبيعى الثقافى، والتركيز على العناصر العامة المشتركة، أى أنماط السلوك والاستجابة التى يشترك فيها المتفرجون. إن هذه الأنماط «غير مضطرة - لأى أسباب ميتافيزيقية - أن تكون على ما هى عليه»، وهى عامة ومشتركة لأنها «موجودة على نطاق واسع فى المجتمعات البشرية». وبالنسبة لأتباع نظرية الإدراك، فإن المتفرجين المتنوعين يتعاملون مع الأفلام - بدرجة ما - من خلال بناء نفسى متشابه، وهم يقبلون بعمل النفس التطورى الذى يفترض وجود تحديات التكيف فى التاريخ البشرى، بما نتج عنه من سمات جسمانية ونفسية مشتركة. وكما يكتب بوردويل، فإن «الافتراض الجوهرى هنا هو أن تشابهات معينة فى البيئة عبر الثقافات، قد جعلت البشر يواجهون فى نشاطاتهم الاجتماعية مهام متشابهة فى البقاء وشق طريقهم فى الحياة» (بوردويل ١٩٩٦ ب، ص ٩١). لقد أدى هذا إلى تطور السمات النفسية المشتركة، وهى ليست ثقافية بالكامل أو بيولوجية بالكامل. إن هذه السمات المشتركة بين كل البشر - مثلما يجفل المرء عندما يستمع إلى أصوات عالية، أو يلجأ إلى الاستدلال إذا واجهه لغز فى السرد - يتولاها صناع الأفلام فى تصميم أفلامهم. وأحد المشروعاتَ المشتركة بالنسبة للعديد من أصحاب نظرية الإدراك هو «تطبيع» الجماليات السينمائية، أى توضيح أن التجسيدات العديدة للشكل والأسلوب السينمائيين لها جذورها فقط فى المواضعات الثقافية، ولكن فى الطبيعة البشرية كما تطورت عبر مرحلة طويلة من التكيف التطورى البشرى (أندرسون ١٩٩٦، ص ٢٢-٢٥، كارول ٢٠٠٣، ص ١٠-٥٨، ولنظرة معارضة انظر تشوى ٢٠٠٦). وافتراض أن المتفرجين يشتركون فى سمات عامة هو افتراض مثير للجدل، وسوف تتم مناقشته فى الجزء التالى.

وبينما صاغت نظرية الشاشة نموذج المتفرج على أنه ضحية سلبية للأيديولوجيا، فإن بوردويل طرح متفرجًا إيجابيًا، ويكتب: «إن أى فيلم لا يفرض «وضع» أى إنسان، لكنه يقود المتفرج إلى تنفيذ مجموعة محددة من العمليات» (بوردويل ١٩٨٥، ص ٢٩)، مثل الوصول

إلى استنتاجات واختبار الفرضيات. وبالإضافة إلى ذلك، فإن بنائية بوردويل تطرح متفرجًا يحافظ على نصيب من المتفرج (الذى ينظر إلى اللوحة - المترجم) عند جومبريتش، وهو لا يبنى فقط معانى الفيلم وإنما قصته أيضًا (بوردويل ١٩٨٩، ص ١-٨). لكن ليس كل منظرى السينما الإدراكيين يقبلون النزعة البنائية. إن جريجورى كورى على سبيل المثال يقول أن متفرجى السينما على الأقل فى أغلب الأحيان ، «يجدون» المعنى أكثر مما يقومون ببنائه. «ومن وجهة نظر التأكيد على إيجابية المتفرج، فليس هناك اختيار بين القول بأن المتفرج يخلق المعنى وأنه يجده» (كورى ٢٠٠٤، ص ١٦٠، انظر أيضًا جوت ١٩٩٥)، وكل من بناء المعنى والعثور عليه نشاط إيجابى. ويقول كورى بأن بنائية بوردويل ليست جوهرية بالنسبة لنظرية السينما الإدراكية. وبالنسبة لإيجابية المتفرج، فإنه تنبغى أيضًا ملاحظة أنه ، برغم أن نظرية الإدراك والدراسات الثقافية تطرحان متفرجًا إيجابيًا ، فإن النشاطات المهمة عندهما تختلف، فالنظرية الأولى تؤكد على النشاطات النفسية للمتفرج فى علاقته مع النص السينمائى، بينما تركز النظرية الثانية على تشكيل الهوية فى علاقته مع الأفلام، بالإضافة إلى استخداماتها السياسية.

وتقول نظرية الشاشة بأن المتفرج تتكون لديه دوافع - عادة على مستوى غير واع - بواسطة اللذة والرغبة. أما الدراسات الثقافية فتطرح متفرجًا تتكون دوافعه أساسًا بسياسات الهوية، متفرجًا يجد بعضًا من التجسيدات ويتوحد معها، بينما يقاوم بعضها الآخر. ومالت نظرية الإدراك فى سنواتها الأولى إلى افتراض متفرج تتكون دوافعه عن طريق الفضول والتوقع لكى يفهم الفيلم أو يستوعبه. ولقد نتج عن ذلك استكشافات متنوعة فى الوسائل التى يفهم بها المتفرج السرد فى الرؤية السينمائية (بوردويل ١٩٨٥، برانيجان ١٩٩٢). كما قام مناصرو نظرية الإدراك باستكشاف إدراك الصور، والطرق التى يفهم بها المتفرجون تقنيات السينما المختلفة (كورى ١٩٩٥، أندرسون ١٩٩٦، كارول ١٩٩٦ ب، ٢٠٠٣، بيرسون ٢٠٠٣). وفى وقت أحدث، بدأ مناصرو نظرية الإدراك وفلاسفتها فى استكشاف الاندماج أو التوحد مع الشخصية (سميث ١٩٩٥، جوت ٢٠٠٦، كوبلان ٢٠٠٤، نيل ٢٠٠٦)، وأيضًا بشكل أوسع باستكشاف الاستجابات العاطفية العامة التى تثيرها الأفلام (كارول ٢٠٠٨، جرودال ١٩٩٧، بلاتينيا، وشيك الصدور). وحجتى

هى أن اللذات والمتع يجب تفسيرها فى أى سياق لتفسير الفرجة السينمائية، ويمكن أن تكون مفيدة إذا استخدمت المفاهيم بمعانيها النفسية الشعبية (بلاتينيا وشيك الصدور).

لقد أُنتقدت نظرية السينما الإدراكية من منظورات متعددة. أحدها هو: أنها «تعمم» المتفرج بطريقة مبالغة مثلما تفعل نظرية الشاشة، وأنها تبدى اهتمامًا قليلاً بالفروق بين المتفرجين. ووجد البعض أن نموذجها عن الفرجة يضع بسذاجة إيمانه فى العلم والمعالجات المنطقية (ستام ٢٠٠٠، ص ٢٤٠،٢٤١)، أو يهمل العناصر غير العقلانية فى الفرجة (كامبيل ٢٠٠٥). واهتمامها بالمتفرج العام ونفسه يبدو أحيانًا اهتمامًا مبتذلاً (انظر روبرت ستام، مقتبس فى كوارت ٢٠٠٠، ص ٤١)، أو اهتمامًا ضيقًا، بينما الدراسات الثقافية – على النقيض – يُعتقد أنها منشغلة بالسياسة. ويدافع بوردويل وكارول عن بحث متوسط المستوى للفرجة يحاول أن يسأل ويجيب عن أسئلة قابلة للبحث، بدلاً من الانشغال بنظرية عامة تمضى من أعلى إلى أسفل (بوردويل ١٩٩٦ أ، كارول ١٩٩٦ أ). وقد يجيب صاحب النظرية الإدراكية بأنه لا يوجد شىء جوهرى يعوق صاحب النظرية من التعامل مع الفروق بين المتفرجين أو سياسات الهوية، برغم أن هناك القليلين حتى الآن هم الذين فعلوا ذلك. وفى الحقيقة أن نظريات مختلفة للإدراك الاجتماعى يمكن أن تقدم ساحة ممتازة لمثل هذه الاستكشافات.

- الفروق والتشابهات بين المتفرجين

دراسة الفروق بين المتفرجين تمثل تيارًا قويًا فى الدراسات المعاصرة للسينما والوسائط. إن هذا الأمر يستحق بحثًا منفردًا بذاته، غير أننا يجب أن نكتفى هنا ببعض الملاحظات. وتوجد تفسيرات عديدة للفرجة فى الدراسات السينمائية تبدأ عادة بجمهور متجانس، ثم تبدأ فى التعرف تدريجيًا على جمهور مختلف بين أفراده، وعلى «النقاط المتعددة للتوحد» والممكنة فى الفرجة على أى فيلم. ولقد بدأت لورا ميلفى مناقشة الاختلافات ببحثها الذى يشار إليه كثيرًا باسم «اللذة البصرية والسينما الروائية» (ميلفى ١٩٩٢)، وقالت فيه أن المتفرج المتضمن فى أفلام التيار السائد كان ذكرًا. كان ذلك أيضًا بداية بحث النوع (ذكر / أنثى) باعتباره اهتمامًا رئيسى فى دراسات الفروق بين المتفرجين لأعوام

عديدة، وأدى إلى قدر كبير من الأبحاث التى تحاول وضع نظرية لمكان الذاتية الأنثوية فى تجربة الفرجة على السينما (من أجل ملخص واف انظر آرون ٢٠٠٧، ص ٢٤-٥٠، انظر أيضًا الفصل بعنوان «النوع» فى هذا الكتاب). وتفرعت دراسات أخرى لتنظر إلى الفرجة من منظور العِرْق، والطبقة، والإثنية، والميول الجنسية، وفى بعض الأحيان فى فترات تاريخية محددة وسياقات بعينها (انظر «العِرْق» فى هذا الكتاب). وبلا جدال فإن هذه الدراسات شديدة الإثارة للاهتمام. وإذا أردنا أن نكتشف مكان الأفلام فى حياة الناس، فإن الفروق بين المتفرجين يجب أن يؤخذ فى الاعتبار.

ولكن إذا أدى الاهتمام بالفروق بين المتفرجين إلى إنكار التشابه بينهم، تكون هناك مشكلة. فكما قلت فى بداية هذا الفصل، فإن دراسة الفرجة لا يمكن أن تمضى فى طريقها بدون نموذج لمتفرج مفترض. وهذه المسألة لم تناقش بما فيه الكفاية فى الدراسات السينمائية (أو فى الفلسفة). إن من المفترض عادة أن التأكيد على اختلاف المتفرجين يساعد سياسيًا، ويحتفى بشكل ملائم بالجماعات البشرية المختلفة. لكن دراسة الاختلاف فى ذاته، مثل البحث عن العناصر الإنسانية المشتركة، ليس تقدميًا أو رجعيًا بالضرورة. لقد كان الاعتقاد باختلافات مفترضة بين الأعراق أساسًا طوال قرون للقمع العنصرى، بينما كانت فكرة أن الناس متساوون بمعنى ما، أو أنهم يستحقون بالتساوى الحقوق الأساسية، كانت هذه الفكرة فى قلب حركة «الحقوق المدنية» فى الولايات المتحدة. كما أن الرفض لوجود «عناصر عامة» فى الطبيعة الإنسانية لم يكن ينبع من وضع هذه الأمور فى الاعتبار. وفى الوقت الذى يفترض عادة أن تعميم فكرة المتفرج هو «أمر سيئ»، فإن المرء يرى مناقشات قليلة لما يمكن أن يستتبعه هذا «التعميم». هل علينا أن ننكر أى تشابهات بين المتفرجين أيًا كانت؟ وعلاوة على ذلك، كانت هناك فى دراسات السينما والوسائط مناقشات قليلة لطبيعة العناصر المشتركة ذاتها، ولا شئ مشابهًا لمناقشة باتريك كولم هوجان للمفهوم (هوجان ٢٠٠٢، ١٣٣-١٣٩).

إن كل ذلك يوحى بأن التأكيد السائد على الفروق بين المتفرجين، واحتقار كل مناقشات العناصر المشتركة أو التشابهات الإنسانية، يشبهان «صنم القبيلة»، عادة مخطئة فى

التفكير، وتزمت فى غير موضعه. وفى الأبحاث حول الفرجة السينمائية، فإن الفوارق بين المتفرجين، والتشابهات بينهم، يجب أن تؤخذ جميعًا فى الاعتبار.

* * *

انظر أيضًا «التفسير» (الفصل ١٥)، «العاطفة وإحداث التأثير» (الفصل ٨)، «التقمص والتفاعل مع الشخصية» (الفصل ٩)، «الوعى» (الفصل ٤)، «النوع» (الفصل ١٣)، «العِرْق» (الفصل ٢١)، «التحليل النفسى» (الفصل ٤١)، «نظرية الإدراك» (الفصل ٣٢)، «الظاهراتية» (الفصل ٤٠).

المراجع

SPECTATORSHIP

Gaut, B. (1995) "Making Sense of Films: Neoformalism and its Limits," *Forum for Modern Language Studies* 31: 8–23.

—— (2006) "Identification and Emotion in Narrative Film," in N. Carroll and J. Choi (eds.) *Philosophy of Film and Motion Pictures*, Malden, MA: Blackwell.

Grodal, T. (1997) *Moving Pictures: A New Theory of Film Genres, Feelings, and Cognition*, Oxford: Clarendon Press; New York: Oxford University Press.

Hogan, P. C. (2003) *Cognitive Science, Literature, and the Arts: A Guide for Humanists*, London and New York: Routledge.

Lovell, A. (1982) "Epic Theater and the Principles of Counter-Cinema," *Jump Cut: A Review of Contemporary Media* 27: 64–8.

Mayne, J. (1993) *Cinema and Spectatorship*, London and New York: Routledge.

Mulvey, L. (1992 [1975]) "Visual Pleasure and Narrative Cinema," *The Sexual Subject: A Screen Reader in Sexuality*, London and New York: Routledge.

Neill, A. (2006) "Empathy and (Film) Fiction," in N. Carroll and J. Choi (eds.) *Philosophy of Film and Motion Pictures*, Malden, MA: Blackwell.

Pavel, T. G. (1988) *Le mirage linguistic: essai sur la modernisation intellectuelle*. Paris: Minuit.

—— (1992) *The Feud of Language*, Oxford, UK; Cambridge, MA: Blackwell.

Persson, P. (2003) *Understanding Cinema: A Psychological Theory of Moving Imagery*, Cambridge and New York: Cambridge University Press.

Plantinga, C. (1997) "Notes on Spectator Emotion and Ideological Film Criticism," in R. Allen and M. Smith (eds.) *Film Theory and Philosophy*, Oxford: Clarendon Press; New York: Oxford University Press, 372–93.

—— (forthcoming) *Moving Viewers: American Film and the Spectator's Experience*, Berkeley: University of California Press.

Pribram, E. D. (1999) "Spectatorship and Subjectivity," in T. Miller and R. Stam (eds.) *A Companion to Film Theory*, Malden, MA: Blackwell.

Prince, S. (1996) "Psychoanalytic Film Theory and the Problem of the Missing Spectator," in D. Bordwell and N. Carroll (eds.) *Post-Theory: Reconstructing Film Studies*, Madison: University of Wisconsin Press, 71–86.

Pudovkin, V. I. (1949) *Film Technique*, trans. I. Montagu, New York: Lear.

Quart, A. (2000) "The Insider: David Bordwell Blows the Whistle on Film Studies," *Lingua Franca* 10(2): 34–3.

Smith, M. (1995) *Engaging Characters: Fiction, Emotion, and the Cinema*, Oxford: Clarendon Press; New York: Oxford University Press.

— (1996) "The Logic and Legacy of Brechtianism," in D. Bordwell and N. Carroll (eds.) *Post-Theory: Reconstructing Film Studies*, Madison: University of Wisconsin Press, 130–48.

Staiger, J. (1992) *Interpreting Films: Studies in the Historical Reception of American Cinema*, Princeton, NJ: Princeton University Press.

— (2001) "Writing the History of American Film Reception," in M. Stokes and R. Maltby (eds.) *Hollywood Spectatorship: Changing Perceptions of Cinema Audiences*, London: British Film Institute, 19–32.

Stam, R. (1992) *Reflexivity in Film and Literature: From Don Quixote to Jean-Luc Godard*, New York: Columbia University Press.

— (2000) *Film Theory: An Introduction*, Malden, MA: Blackwell.

Stam, R., Burgoyne, R., and Flitterman-Lewis, S. (1992) *New Vocabularies in Film Semiotics: Structuralism, Post-Structuralism and Beyond*, London and New York: Routledge.

Stokes, M., and Maltby, R. (2001) "Introduction: Historical Hollywood Spectatorship," in M. Stokes and R. Maltby (eds.) *Hollywood Spectatorship: Changing Perceptions of Cinema Audiences*, London: British Film Institute, 1–16.

(٢٤)

الصـوت

جورجو بيانكوروسو

شهدت الثلاثة عقود الماضية ظهور موجة من الدراسات المتخصصة، التى ساعدت كثيرًا فى فهمنا للصوت فى السينما، وزادت من وعينا بأهميته إلى درجة غير مسبوقة. لقد كانت هناك حاجة كبيرة إلى هذا التطور فى الدراسات السينمائية. وحتى ظهور أعمال ريك آلتمان وتوم ليفين فى بداية الثمانينيات، على سبيل المثال، لم تكن قد أثيرت الأسئلة الأساسية حول تأثير تقنية الصوت على إدراك الأحداث السمعية فى السينما (آلتمان ١٩٨٥– ١٩٨٦، ليفين ١٩٨٤، وانظر أيضًا لاسترا ٢٠٠٠). كما ظهر العمل المهم من تأليف ميشيل شيون فى الثمانينيات، وتبلور تأثيره فى التسعينيات فى العالم الأنجلوأمريكى (ولاتزال فى الحقيقة بعض من أهم تأثيراته تنتظر مزيدًا من التطور).

وكان الجزء الأكبر من الجهد فى الكتابات المبكرة والمؤثرة لهؤلاء الكتاب موجهًا لمناقشة الأهمية النسبية بين الصوت و«الصورة». لقد كانت هذه الكتابات مهمة حول الجدال بشأن تهميش الصوت فى الدراسات السينمائية وبحث السبب وراء ذلك، ومع ذلك فإن مقارنة الصوت بالصورة كانت فى حد ذاتها مثيرة للقليل من الاهتمام. لقد كانت المصطلحات شديدة الغموض بالنسبة لأى استخدام، حيث إن «الصورة» و«الصوت» هما فى أفضل الأحوال نوع من التقريب لظواهر معقدة ومتعددة الأوجه. علاوة على ذلك، فإنه لم يكن مفيدًا على الإطلاق ترتيب أهمية الأدوار المختلفة التى تقوم بها الإشارات الصوتية والبصرية فى الفيلم، حيث إنهما يلتقيان فى ذهن المتفرج باعتبارهما كلاً واحدًا معقدًا

لا يمكن ببساطة تحليله إلى عناصره. وأهمية الصوت فى السينما يجب قياسها من خلال علاقتها الوثيقة بحاسة السمع.

ومع ذلك فإن ذلك لن يكون على حساب حاسة الإبصار. وفى الحقيقة أن السؤال المفيد – والملح – هو إذا ما كان ذا نفع أن نتحدث عن الصوت السينمائى باعتبارهما منطقة منفصلة للبحث. إن تاريخ السينما يقدم دلائل غزيرة على أن الصوت مجال خاص للممارسة، وأن له تطبيقاته ومصطلحاته المتخصصة. لكن فصل الصوت السينمائى كتصنيف مستقل فى تجربة المتفرج، أو كعنصر منفصل فى إنتاج المعنى، سوف يسبب مشكلات أكثر. فكلما تعاملنا مع «الصوت» باعتباره موضوعًا، فإننا نؤكد فكرة فصله عن عناصر السينما الأخرى. إن هذا لا يدعم فقط المعالجات التى تتعامل مع التحليل والتفسير السينمائيين اللذين يتركان الصوت جانبًا، بحيث تصبح هذه المعالجات أمرًا طبيعيًا ومتوقعًا، لكنها تدعم أيضًا – وإن كان ذلك بشكل غير مقصود – رؤية تجاه «الصوت السينمائى» باعتباره مجالاً موحدًا ومتماسكًا من التجربة، على نحو أكثر مما هو كذلك بالفعل. وكما هو معروف، فإن مصطلح «الصوت» يشير إلى الحوار، والموسيقى، والمؤثرات الصوتية، والصمت، بينما يشير «شريط الصوت» إلى مزج هذه العناصر بطريقة محددة. وهذه التصنيفات العامة الأربعة تنقسم بدورها إلى أنواع عديدة أكثر، لتعطى عددًا لا نهاية له من العوامل الأسلوبية، والثقافية الاجتماعية، والشخصية، والنوعية، تعمل معًا فى تشكيل الفيلم. ليس هناك صوت أو بُعد صوتى واحد، لكن توجد نماذج مجسدة من الأصوات المسجلة التى تمزج معًا ويعاد إنتاجها بطريقة محددة، لتفتح عالمًا خاصًا معقدًا وشديد التنوع. (لقد كان وجود الدراما الإذاعية دليلاً مؤكدًا لهذا). وبالنسبة لأى فيلم، فإن ظهور صوت واحد يمكن أن يفهم على نحو أفضل ليس فى علاقته بالأصوات الأخرى، وإنما بما يصاحبه زمنيًا من شكل أو إيحاء بصرى، وفعل درامى، ومعنى رمزى. وعلاوة على ذلك، فإن الأصوات تصل إلينا بطريقة غاية فى التحديد، حيث أنها تصور ارتداد الموجات الصوتية (الصدى)، وزمن اختفاء الصوت، وحدة النغمة، والارتفاع والانخفاض، والنبرة أو الجرْس (إن تلك بعض الخصائص فقط). وكثيرًا ما تبرز إحدى هذه الخصائص بحيث تصبح عنصرًا من عناصر «الميزانسين». خذ مثلاً كيف أن الصدى المرتبط بلقطة ما لمكان محدد، يثير انطباع

عمق هذا المكان، أو كيف أن إيقاع وسرعة نظام صوتى ما - متزامن مع صور أشياء تعبر الكادر - يساعدان فى إعطاء الانطباع بالحركة. ويجب على النقد والتحليل أن يلقيا الضوء على الارتباطات بين العناصر البصرية والسمعية فى الفيلم - بحيث تصبحان نسيجًا ناعمًا - حيث إن هذه الارتباطات لا تعود فقط إلى الأنواع المختلفة من الأصوات، ولكن أيضًا للصفات والأوجه المختلفة لهذه الأصوات.

لذلك فقد كان ميشيل شيون على حق عندما أشار إلى السينما باعتبارها «رؤية سمعية». وإحدى النتائج المهمة لنظريته هى القول المثير للاهتمام بأنه «لا يوجد شريط صوت»، حيث إن «كل عنصر سمعى يدخل فى علاقة متزامنة متعامدة مع العناصر السردية المتضمنة فى الصورة (الشخصيات، والأفعال) والعناصر البصرية للنسيج والمكان» (شيون ١٩٩٤، ص ٤٠). ولقد واجهت هذه الفكرة اعتراضات تقوم على أساس أن ارتباطات الصوت بالصوت على نفس القدر من الأهمية، وأنها عناصر من الفهم الكلى لشريط الصوت من جانب صناع الأفلام (آلتمان وآخرون ٢٠٠٠، ص ٣٤١). لكن ذلك يبدو بمثابة إضافة ظلال ثرية على جوهر الفكرة وليس تغييرًا لها بشكل جذرى، خاصة فيما يتعلق بالتجربة - بالمقارنة مع الصنع والإنتاج. لقد كانت تحليلات شيون، ومصطلحاته الجديدة، وخاصة أفكاره عن الإنصات السببى، وقياس الخصائص السمعية، وتزامن العناصر السمعية والبصرية، كانت شهادة بليغة على محاولته قراءة العناصر السمعية والبصرية فى السينما من خلال علاقاتها، وليس من خلال انفصالها الزائف. وتلك هى العلاقات التى يجب على المرء أن يصفها، إذا أراد أن يستعيد فهمًا كاملاً للثراء الإدراكى لتجربة الفرجة. ومن علامات القبضة المرعبة الهائلة للعادات والأفكار المسبقة القديمة أن شيون يدعو إلى معالجة متكاملة بحق بين الأبعاد السمعية والبصرية للسينما، وهو ما غذى الدراسات فى مجال الصوت، ولكن ليس التحليل السينمائى وحده.

إن ملاءمة وبراعة مصطلح «الرؤية السمعية» عندما يرى من خلال السينما الروائية، تجعلان الأمر أبعد من كونه مؤثرات بصرية وسمعية، بل بحث إيجابى عن دلائل بناء قصة متماسكة وسرد متطور بشكل دائم. وهو بذلك يتضمن تفاعلاً بين الرؤية والسمع، ليس فقط تفاعلاً بين أحدهما والآخر، بل أيضًا مع المعرفة التى سبق اكتسابها وظلت تتراكم

حتى الآن. وتلك المنطقة غير المكتشفة من الظواهر السينمائية هى التى أريد أن أتحول إليها. وبسبب ضيق المساحة، فسوف أقصر المناقشة على مجال مهم من التفكير العميق فى نظرية السينما، وهو العلاقة بين الأصوات ومصادرها.

لقد لاحظ إدوارد برانيجان أن «الصعوبة الإدراكية فى فصل الصوت عن الشئ الذى يصدره تؤكدها حقيقة أن من النادر جدًا أن متفرج يستطيع أن يفسر الضجيج على أنه يأتى من خارج مادة قصة الفيلم» (١٩٩٧، ص ١١٠ عن الأصوات التى يمكن ربطها بمصدر، انظر جوست ١٩٨٩). وكما سوف نرى فإن هذه الصعوبة تنبع من قلب فن الدوبلاج أيضًا. لكن دعنا نتوقف عند مثال الضجيج ونتساءل: ماذا عن الضجيج من خارج الكادر؟ هناك أمثلة كثيرة جدًا. كيف يحدد المرء أن هذه الضجة تنتمى إلى مادة قصة الفيلم حتى عندما لا يكون مصدرها مرئيًا؟ ربما «يعلم» المتفرج أنه هناك مصدرًا فى المشهد، إما لأنه رآه من قبل، أو لأن الشخصية أشارت له، أو ببساطة لأن ذلك هو المنطقى أو أن المتفرج يتوقع وجود هذا المصدر. والمتفرج قد «يستنتج» أن الضجة تنتمى إلى مادة قصة الفيلم من خلال نوعها، أو لأن ذلك يجعل الأمر منطقيًا، وذلك فى ضوء السياق الدرامى للمشهد. وفى الحقيقة أن تقرير أن الضجة تنتمى إلى مادة قصة الفيلم – وباستخدام تعبير جيروم برونر – «قبل إعطاء المعلومات» (١٩٧٣). وإذا كان الفيلم قد أسس نمطًا لاستخدام أنواع معينة من الأصوات فى مقاطع متكررة، فإن المتفرج سوف يسمع الضجة باعتبارها تنتمى إلى مادة قصة الفيلم، ببساطة من خلال «التلاؤم مع» ما يطلق عليه المصطلح السردى قاعدة ما تحت النص، أى النمط المميز فى الفيلم، وتعلم المتفرج أن يميزه ويتوقعه (على سبيل المثال، كان جاك تاتى فى أفلامه يستمتع بتكرار أصوات معينة لمضايقة المتفرج، ومساعدته على إدراك غرابتها).

إن إدراك الصوت فى السينما مشبع بالمعتقدات، والذكريات، والتوقعات، حول دور الصوت فى البناء المتخيل، حتى عندما يكون المصدر مرئيًا بوضوح. إن ذلك يمكن رؤيته فى عدد من الحالات المحدودة. فى النمرة الشهيرة من فيلم وودى ألين «بانانار– المجانين» (١٩٧١)، تؤكد الموسيقى فى الخلفية على حلم يقظة ألفين بمقابلة مستر فارجاس، ليتضح أن هذه الموسيقى تلعبها عازفة هارب من لحم ودم مختفية فى دولاب غرفة الفندق التى يقيم

بها. قد يكون هناك إغراء لأن يعتبر هذه النكتة نموذجًا للسهولة التى تعبر بها الموسيقى الحد الفاصل بين ما ينتمى إلى مادة قصة الفيلم وما يأتى من خارج مادة قصة الفيلم. وفى الحقيقة أن ضحك المتفرجين عند رؤيتهم المفاجئة لعازفة الهارب يوحى بالعكس. ليس الأمر هو إذا ما كانت الموسيقى تستخدم من داخل عالم الفيلم أو خارجه، فهى تفعل الاثنين. لكن المشهد يعالج سؤالاً محددًا: هل يمكن أن تكون نفس الموسيقى تنتمى إلى مادة الفيلم ولا تنتمى إليها داخل السياق ذاته؟ فى حالة هذا المشهد، فالإجابة هى أنها لا تستطيع. إن اللعب على أوتار الهارب قد لا يكون مقبولاً باعتباره موسيقى خلفية تأتى من خارج مادة الفيلم، برغم المحاكاة الساخرة المتضمنة فى ذلك، لكن من غير المنطقى تمامًا أن تكون جزءًا من عالم قصة الفيلم، وهذا هو السبب فى أنه لا يمكن فى النهاية ربطها بمصدر بدون أن تولد المفاجأة، والمتعة، والانطلاق فى الضحك. وأيًا كان قدر الصدق السياسى فى النكتة، إن كان من يقصد إليه على أية حال، فإن عازفى الهارب لا يمارسون العزف فى دواليب الملابس. إن ذلك ببساطة لا يحدث، حتى فى ظل أكثر الظروف خيالاً ولا تحت أقسى ديكتاتوريات أمريكا اللاتينية (يدور الفيلم فى بلد متخيل فى أمريكا اللاتينية، مقصود بها المحاكاة الساخرة لنظام فاشى أو شيوعى).

ومن المؤكد أن حيلة وودى ألين الساحرة تلك توضح قوة الرؤية فى توجيه فهمنا للموسيقى فى السينما. فمع صورة عازفة الهارب على الشاشة، يجد المرء نفسه مدفوعًا لربط الموسيقى مع مصدر معروف أنه مستحيل أو فى أفضل الأحوال بعيد الاحتمال. لكن نجاح هذه الحيلة يعتمد أيضًا على قوة معرفة تلك الاستحالة، فإن ما يسعى إليه ألين هو بعد كل شىء التأثير الكوميدى. إننا عندما نرى عازفة الهارب فى دولاب الملابس، تعيد عزف الموسيقى التى سمعناها سابقًا كما لو كانت هذه الموسيقى نابعة من المادة الواقعية لقصة الفيلم، ومع ذلك فإننا نعرف أن ذلك بعيد الاحتمال، فإن هذا كله يضىء فجأة فى ذهننا وعيًا بالتناقض، يتجسد فى شكل ضحكة. ولأن الضحك سلوك واضح للعيان، فإنه دليل على التفاعل المعقد بين السمع، والإبصار، ومعرفة سمات إدراك الصوت فى السينما.

وقد يقال أن هذا التفاعل يحدث فقط فى الظروف غير العادية، عندما يلتقط المرء المعلومات عن قصة الفيلم ويضعها إلى جانب بعضها البعض، بالطريقة التى وصفها

جيبسون عن المتفرج الذى يتعرف على المتغيرات، ويبنى صورة من العالم الذى يراه على الشاشة، بصرف النظر عن المفاهيم والمعتقدات التى تتماشى معها (جيبسون ١٩٦٦). وسواء كانت تلك المعتقدات خفية أم متلازمة، فإن المعتقدات حول التشابه، والمعقولية، والاصطناع فى الجمع بين الصوت والصورة، هى عنصر مهم من ظاهرية إدراك الصوت فى السينما، حيث إنها تكمن فى قلب علاقاتنا بالسينما باعتبارها تجسيدًا. وسواء فُهمت التجربة السينمائية باعتبارها ترفيهًا، أو سردًا، أو فهمًا، أو تأملاً، فإنها فى حاجة إلى نظرية فى الاستجابة الإبداعية التخيلية بقدر ما تحتاج إلى نظرية فى الإدراك لكى تساعد ثراء ظاهراتها على أن تظهر جلية تمامًا.

وذلك هو السبب فى أن من المهم أن نميز بين إدراك الصوت السينمائى وإدراك الصوت بشكل عام. تأمل مرة أخرى حالة الضجيج. وإذا كان الضجيج من داخل الكادر يكاد أن يكون من المستحيل أن نسمعه على اعتبار أنه لا ينتمى إلى المادة الواقعية للقصة، بسبب صعوبة «فصله عن مصدره»، باستخدام مصطلحات برانيجان، فإن التعرف الفورى على الضجيج باعتباره من خارج الكادر، لا يمكن تفسيره بنفس السهولة (برغم أنه بدوره شائع أيضًا). قد يعكس ذلك ممارسة لنوع ما من المعرفة، وأنه ينتج عن تنبؤ بالطريقة التى تعمل بها الأفلام (كما ذكرنا سابقًا). وقد يعكس أيضًا أنماطًا من السلوك شائعة فى حياتنا اليومية. وفى النهاية، فإن الأصوات التى تظل مصادرها غير مرئية لا تصل إلينا فقط فى كل الأوقات، لكنها مهمة تمامًا فى توجيه إحساسنا بنوع محدد من المكان، وتحديد خصائصه بأنواع النشاطات التى تحدث فيه. ومن الطبيعى أن نفترض أننا نستعين بهذه القدرة لإدراك المكان من حولنا من خلال الصوت، لبناء المكان الواقعى الذى تدور فيه القصة. وتقنية ديجيتال ساراوند ساوند (الصوت المحيط الرقمى) تقوم على هذه الخبرة وتعتمد عليها. ومع ذلك فإن معايشة المكان خارج الشاشة مكونة بطريقة خاصة من عدة مستويات، حيث إنه يؤثر فيها وعينا بأن المكان قد تم عن قصد تركه خارج الكادر، وأن ذلك يلعب دورًا محددًا فى الكيان الذى تم التفكير فيه بوعى (أى الفيلم باعتباره منتجًا لفريق مبدع يعمل من خلال تقاليد محددة ومن أجل جمهور محدد).

وسواء كانت مصادر الصوت مرئية أم غير مرئية، فإن لها أهمية كبرى لأسباب تتجاوز دورها فى تحديد وضع الصوت داخل السرد. وعند معالجة السؤال حول إدراك الصوت، يقول كريستيان ميتز: إن «التعرف على الصوت يؤدى مباشرة إلى السؤال: «صوت ماذا؟» فى اللغة باعتبارها النظام الشفرى التالى للأصوات، فإن التعرف الأكثر اكتمالاً هو ذلك الذى يحدد فى وقت واحد الصوت ومصدره، مثل قولنا «هزيم الرعد» (١٩٨٠، ص ٢٥،٢٦). ويعزو ميتز تلك العادة الغوية إلى ما يسميه «النزعة الجوهرية البدائية»، وهى الميل إلى التعرف «بشكل شبه صارم على السمات الأساسية التى تحدد قائمة الأشياء، والسمات الثانوية التى تتطابق مع السمات الخاصة بهذه الأشياء» (ص ٢٧). ولقد ورد اسما ديكارت وإسبينوزا باعتبارهما اللذين بدآ هذه النزعة، لكن فى التقاليد الفلسفية الأنجلوأمريكية كان الذى يميز بين السمات الأولية والثانوية والثالثة هو لوك فى «مقالات عن الفهم الإنسانى» (الجزء الثانى، ص ٨ من المقدمة)، وتلك فى كل الحالات ميتافيزيقا وضع أساسها أرسطو. أما دون إيد، فقد درس ما ظل المحاولة الأكثر شمولاً وإقناعًا لمعالجة التوازن بين البصر والسمع فى مجال الفلسفة، ووجد الآثار الأولى حول السمات الأولى والثانوية عند ديموكريتوس (١٩٧٦، ص ٩). وبالفعل، قام بتعقب «النزعة البصرية» فى الفكر الغربى وعاد بها إلى الإغريق، وقال إن شرطها حول فصل الحواس كان من «الخطايا الأصلية» للفلسفة (ص ٧).

وداخل ترتيب أهمية السمات الأولية والثانوية، فإن الصوت – مثل اللون – يبدو ثانويًا، لذلك فإن السمات السمعية للصوت يُشعر بها كما لو أنه يمكن الاستغناء عنها بحيث لا يكاد ذلك أن يُدرك. ويقول ميتز إن ذلك يتجاوز مواضعات اللغة، إنه شرط للتجربة الإدراكية ذاتها من خلال اللغة. ويمضى ميتز إلى القول، «إذا أدركت صوت «الهزيم» بدون أى تحديد تالٍ، يظل هناك بعض الغموض أو التشويق (تعتمد أفلام الرعب والغموض على هذا التأثير)، فتحديد المصدر يظل جزئيًا فقط. ولكن إذا أدركت «الرعد» دون أى انتباه لسماته السمعية، فإن التعرف يظل كافيًا» (١٩٨٠، ص ٢٦).

لقد قيل الكثير عن طبيعة استخدام الصوت كما تستخدم «الصفة» فى اللغة، وأن ذلك دليل على أفضلية عالم البصر على عالم السمع. ومع ذلك يجب أن يكون المرء حريصًا فى

أن يعزو قلة الاهتمام بالصوت فى السينما إلى عدم الاهتمام العام بالصوت فى الثقافة الأوسع. وعلى سبيل المثال فإن ريك آلتمان اقترح أن أسبابًا هامشية دور الصوت فى النظرية والنقد السينمائيين يمكن العثور عليها فى تاريخ السينما، والنقد السينمائى ذاته، والرغبة فى التمييز بين السينما والمسرح، وشروط العرض فيما يسمى الفترة الصامتة، والاعتقاد بأن الوسيط يجب تعريفه من «جوهره» (والذى كان يتحدد من خلال الصورة، أو إمكانية التلاعب بها من خلال المونتاج مثلاً). (١٩٨٠، ص ١٢-١٤).

لقد لعبت العوامل العملية دورًا أيضًا. إن الأصوات تظهر فى الزمن، وتختفى. وفى التعليقات المكتوبة، يمكن فقط الإيحاء بها أكثر من الاستشهاد بها أو اقتباسها. وبرغم أن عناصر الصورة المتحركة يستحيل أيضًا ترجمتها - مثل حركة الكاميرا - فإن هناك عناصر أخرى يمكن الإشارة إليها أو الاستشهاد بها دون إساءة فهم شديدة الوضوح لتجسيدها الأصلى فى الفيلم (تكوين الصورة، الكادر، استخدام عدسات كاميرا معينة، الأزياء، المظهر الجانبى (بروفيل) للممثل، ماكياجه... إلخ). وهكذا فإن إمكانية الاستشهاد بهذه العناصر ونقلها، قد لعبت دورًا كبيرًا فيما اختار الكتاب والمنظرون الكتابة عنه. والأكثر عادية ولكن على نفس القدر من الأهمية، المهام المملة والتى تستغرق وقتًا طويلاً فى إعداد المشهد للتصوير، ووضع الكاميرا، والإضاءة، وذلك كله وجَّه لغة العاملين فى السينما إلى العناصر البصرية. وأى شخص قضى يومًا فى موقع للتصوير يمكن أن يشهد على ذلك. إن القدر الكبير من الجهد الذى يُبذل من أجل الصورة لا يعنى أنها بطبيعتها أهم فى الإدراك، لكنها تستتبع حتمًا أن المخرجين حين يتحدثون عن حرفتهم يركزون أساسًا على صنع الصورة. غير أن عملية التصوير وما بعد التصوير تبدو كأنها تغير الفيلم من «الصامت» إلى «الناطق»، مؤكدة على ما يسميه آلتمان «المغالطة الأونطولوجية»، أى الاعتقاد بأن السينما فى جوهرها بصرية، وأن الصوت فى مرتبة ثانية (١٩٨٠، ص ١٤).

لقد بولغ بعض الشىء فى التحيز لما هو بصرى فى الدراسات السينمائية، وفى جانب من الأمر، فإن مثل هذا الاعتقاد ينبع من الطريقة الأكثر حرية فى تحليل اللغة البصرية للسينما وإعطاء أهمية أقل لعالم الصوت. وليس هناك من يشير إلى نغمات أغنية شابلن باعتبارها «أصوات آلة البيانو»، أو إلى مونولوج أحد الممثلين باعتباره «أصوات الصوت

البشرى». قد يكون ذلك ساذجًا، برغم أن هناك الكثير من القيمة فى عملية إنتاج الصوت ذاتها (جودة الآلة، الصفات الصوتية للمكان، الجهود الجسمانية للمؤدى، امتلاء صوت الممثل، وما إلى ذلك). وعندما نصل إلى الموسيقى واللغة، فإننا نميل إلى مساواة «الصوت» بما هو سمعى، بينما لا نستخدم مصطلح «صورة» بنفس الطريقة. فسواء كنا نتحدث عن السمات البصرية أو المحتوى التجسيدى للقطة من فيلم، فإننا نقول إننا نرى «صورة». وسواء كنا نتذكر الإكسسوارات، أو الحقائق، أو الشخصيات، أو الطريقة البصرية الخاصة بهم فى التجسيد، فإننا نقول إننا نتذكر «صور» الفيلم. ولكن إذا قصرنا مجال ما هو «بصرى» على السمات البصرية (الضوئية)، مثلما نقصر ما هو صوتى على ما هو سمعى، سوف تصبح للصور أهمية أقل فى تذوق الفيلم. إن الصور طرق للوصول إلى الأشخاص والأشياء الذين نهتم بهم، بينما يكون اهتمامنا بالصور ذاتها أقل. والصوت فى حياتنا اليومية ليس وصفًا لصورة، وإنما وصف لشىء أو مكان. وعن ذلك يقول هايدجر:

«إن الأشياء ذاتها أقرب إلينا من كل إحساساتنا. إننا نسمع الباب يغلق فى المنزل، فلا نسمع أبدًا مجرد أصوات أو أحاسيس سمعية. فلكى تسمع صوتًا مجردًا عليك أن تسمع بعيدًا عن الأشياء، وتبعد أذنك عنها، أى تسمع بشكل مجرد» (مقتبس فى إيد ١٩٧٦، ص ٢٦).

وعندما نضع ذلك فى اعتبارنا، ونعود إلى مناقشة ميتز حول علاقة صوت بمصدره، فإنه يقول إن إعطاء الأهمية للشئ الذى يصدر الصوت على حساب الخصائص الصوتية السمعية للصوت، قد شكّل طريقة حديثنا عن الصوت من خارج الكادر فى السينما. وطبقًا لميتز، فإن المصطلح ذاته «صوت من خارج الكادر» يعكس هذا التحيز، حيث إن «اللغة التى استخدمها الفنيون والاستوديوهات - وبدون وعى - تضع مفهومًا للصوت بطريقة تجعله منطقيًا بالنسبة للصورة. إننا نزعم أننا نتحدث عن الصوت، لكننا حقيقة نفكر فى الصورة البصرية لمصدر الصوت» (١٩٨٠، ص ٢٩). وكما يوحى مصطلح «خارج الكادر»، وكما يعرف كل فيلسوف ظاهراتى، فإن «صوتًا من خارج الكادر» تعبير لا يحتاج إلى اعتباره نافذة شفافة على المعايشة، ناهيك عن وصفها بدقة. إنها تعبير بالاختزال عن ظاهرة صوتية قد يتم تذوقها ومناقشتها على نحو أفضل من خلالها سماتها السمعية (برغم أن

التعبير يؤكد على حقيقة أن المصدر غير مرئى). وعلاوة على ذلك، ومن خلال فهم المصطلح وصفيًا، فإنه لا يوحى أننا «نفكر بالفعل فى الصورة البصرية لمصدر الصوت» كما يقول ميتز، بل إنه يشير إلى خطأ فصل الأصوات عن مصادرها، بحثًا عن «خصائصها الصوتية المجردة».

وسواء كان ذلك موروثًا بيولوجيًا، أو مكتسبًا ثقافيًا، فإن اهتمامنا بالصوت باعتباره صوتًا (لشئ محدد - المترجم) هو عنصر أساسى وراسخ فى تجربة السمع. وللفصل بين سماع صوت ومعرفة من أين يأتى أو رؤية هذا المصدر، يجب بتر الصورة عن تجربة السمع، والحديث عن «الصوت المجرد» باستخدام مصطلحات هايدجر. إن رؤية المصدر تساعد على إسقاط بعض صفات هذا المصدر باعتباره شيئًا على الصوت، من خلال عملية متبادلة للتضمين والإثراء، فسمات المصدر يتم نقلها إلى الصوت، والعكس صحيح. وحتى الإدراك المجرد للمصدر - كما فى حالة الصوت من خارج الكادر- يبدأ عملية تضمين مزدوج (ليس بين الصورة والصوت، وإنما بين المفهوم أو الفكرة، والصوت). وحتى فى الصوت الأحادى فى السينما (أى ليس صوتًا مجسمًا أو استيريو - المترجم)، فإن صوتًا من خارج الكادر لزحام سوف يكون الصوت ذاته لزحام داخل الكادر، وذلك فيما يخص السمات الفيزيقية للصوت. وبسبب عدم القدرة على الفصل بين الصوت والصورة، فذلك يعود فى الحقيقة إلى أنه يتم «إدراكهما» بشكل مختلف. فى حالة صوت الزحام القادم من داخل الكادر، ومن خارج الكادر، فإننا لا نتعامل مع الصوت ذاته، مصحوبًا أو غير مصحوب بالصورة المطابقة للمصدر، لكننا نتعامل مع صوتين مختلفين نوعيًا. إذن فإن تعبير «صوت من خارج الكادر» يكون متوافقًا مع الاعتماد المتبادل بين الرؤية والسمع فى تجربة السمع.

لقد تحدثت حتى الآن عن صوت صادر من مصدر. ومع ذلك، وحين نتحدث عن الصوت، فإن هناك شيئين أو عنصرين ماديين أو أكثر تلتقى بطريقة أو بأخرى. كما أن الصوت البشرى، وبرغم أنه يبدو صادرًا من نقطة واحدة داخل جسد المتكلم، فإنه يكون نتيجة آلية معقدة تشمل أنسجة، وفراغات وتجاويف، وهواء، وطاقة. وحقيقة أن الأصوات توصف بشكل خاص بالإشارة إلى مصدر واحد أو حتى مصدر بسيط، هذه

الحقيقة تكشف عن أننا نضفى صفات إنسانية على الأصوات حين نتحدث عنها، كأن نقول مثلاً إن محركًا يصدر طنطنة، كأنها صوت بشرى يأتى من «داخل» مجازى، وليس من خلال احتكاك الأجزاء الميكانيكية. إن اللغة تفشل فى هذا المجال، حيث أنها تجعلنا - كما يقول أولريك نايسر - نهتم بالمدى الذى يقوم فيه الصوت بإخبار المستمع عن حدث أو سلسلة من الأحداث (١٩٧٦، ص ١٥٥). وبأخذ فكرة نايسر خطوة إلى الأمام، فإننى أقول أن الصوت ذاته حدث، ونحن نسمعه من خلال تفكيرنا فى مصادره، بسبب الحاجة العميقة بداخلنا إلى أن نقرأ الأحداث فى علاقاتها السببية. خذ مثلاً كيف ندرك حركة مرئية كنتيجة لسبب مادى أيًا كان. ويستغل الراقصون ذلك الميل القوى لتفسير الأحداث بشكل سببى، فهم يدعوننا إلى أن نرى حركاتهم وإيماءاتهم ليس فقط باعتبارها معادلاً جسمانيًا للإيقاعات والألحان الموسيقية أو إعادة صياغة لها، ولكن من خلال «تأثير» هذه الحركات والإيماءات. وبنفس المعيار، فإن ربط الصوت بمصدر واضح على الشاشة، أو بمصدر معروف أنه موجود خارج الكادر، يكشف عن ميل للربط بين ظاهرة مدركة بسبب ما (وليس فقط بمصدر ما).

ومن المشهور، أن أرسطو قد أطلق على العامل المسبب للظاهرة المادية «السبب الفعال»، وهو الشئ الذى يُنتج أو يُحدث شيئًا آخر (تأثيره). إذن باستخدام مصطلحات أرسطو فإن المصدر هو السبب الفاعل للصوت، ويمكن فهم سماع صوت من خلال مصدره كشكل من أشكال «الاستماع السببى» باستخدام مصطلحات شيون (١٩٩٤ ، ص ٢٥- ٢٨). ويمكن للمرء أن يصف إدراك الصوت السينمائى والموسيقى داخل سياق من نظرة أكثر شكًا فى العلاقة السببية، باعتباره مجرد «علاقة» بين حدثين. وداخل إطار المفاهيم، فإن استماع صوت من مادة قصة الفيلم يمكن أن يوصف بأنه ليس إلا تشكيلاً لعلاقة متخيلة بين حدثين (حقيقيين): استرجاع الصوت، والصورة المتحركة. وبصرف النظر عن تفضيل المرء لفكرة «السبب الفاعل» أو فكرة «العلاقة»، فإن الإشارة للسببية تقود إلى التعرف على أن مصدر الصوت ليست فقط موقع هذا المصدر وإنما «الشىء الذى ينتجه».

وعند الاستماع لشخصية تتحدث، فإن المتفرج يقوم فى وقت واحد ببناء نوعين من العلاقات السببية، حيث إنه يسمع صوت الممثل كأنه ينبع من مصدر فى عالم الفيلم، بينما

يعلم كيف تولد هذا الصوت ماديًا فى مرحلة صنع الفيلم ثم استعادة الصوت عند تشغيل الشريط. ويكون التركيز عادة على الجانب الأول أكثر من الجانب الثانى، لأسباب قوية. إن المتفرج يعى أنه لا يبذل جهدًا عندما يخلق علاقات متخيلة بين الأشياء والأشخاص الذين يراهم على الشاشة، والأصوات المتزامنة التى يسمعها. ولقد تعلم صناع الأفلام ألا يقلقوا بشأن الدقة المتناهية لهذا التزامن. وكانت نتيجة ذلك هى درجة من الأسلوبية فى البناء الصوتى لعالم القصة، حتى فى أكثر أنواع الدراما «واقعية» (والمثال الواضح على هذا هو استخدام الأصوات الواقعية الخشنة فى أفلام الكارتون). وأحد أسباب الاهتمام العلمى والفلسفى بتقنية الدوبلاج غير المتقنة - مثل تلك التى يجدها المرء فى السينما الإيطالية والألمانية وسينما هونج كونج - هو أنها تقدم انطباعًا حيويًا مدركًا بعلاقة سببية نعرف تمامًا أنها متخيلة، «نبلعها بالعافية». لذلك فإن الدوبلاج يقف فى تناقض قوى مع تجربتنا فى الحياة اليومية للعديد من علاقات السببية، والتى برغم أننا نعلم أنها صادقة من الناحية العلمية، فإننا لا نستوعبها من خلال حواسنا.

* * *

انظر أيضًا «تعريف السينما» (الفصل ٥)، «الوسيط الفنى» (الفصل ١٦)، «الموسيقى» (الفصل ١٧)، «الظاهراتية» (الفصل ٤٠).

المراجع

Altman, R. (1980) "Introduction," *Yale French Studies: Cinema/Sound* 60: 1–15.

—— (1985–6) "The Technology of the Voice," Pts. 1 and 2, *Iris* 3: 3–20; and 4: 107–18.

Altman, R., Jones, M., and Tatroe, S. (2000) "Inventing the Cinema Soundtrack: Hollywood's Multiplane Sound System," in J. Buhler, C. Flynn, and D. Neumeyer (eds.) *Music and Cinema*, Hanover and London: Wesleyan University Press.

Branigan, E. (1997) "Sound, Epistemology, Film," in R. Allen and M. Smith (eds.) *Film Theory and Philosophy*, New York: Oxford University Press.

Bruner, J. (1973) *Beyond the Information Given: Studies in the Psychology of Knowing*, New York: Norton.

Chion, M. (1994) *Audio-Vision*, trans. C. Gorbman, New York: Columbia University Press.

Gibson, J. J. (1966) *The Senses Considered as Perceptual Systems*, Boston: Houghton Mifflin.

Ihde, D. (1976) *Listening and Voice: A Phenomenology of Sound*, Athens, OH: Ohio University Press.

Jost, F. (1989) *L'œil-caméra*, 2nd ed. rev., Lyons: Presses Universitaires de Lyon.

Lastra, J. (2000) *Sound Technology and the American Cinema: Perception, Representation, Modernity*, New York: Columbia University Press.

Levin, T. (1984) "The Acoustic Dimension: Notes on Cinema Sound," *Screen* 25: 55–68.

Metz, C. (1980) "Aural Objects," trans. G. Gurrieri, *Yale French Studies: Cinema/Sound* 60: 24–32.

Neisser, U. (1976) *Cognition and Reality*, San Francisco: W. H. Freeman and Company.

(٢٥)

الأسلوب

نويل كارول

يلعب مفهوم الأسلوب فى السينما عددًا من الأدوار المختلفة فى سياقات عديدة، ويخدم عددًا من الأغراض المختلفة. وفى سياقات محددة، يكون هدف مفهوم الأسلوب هو التفريق بين مجموعات من الأفلام. وفى هذا الصدد نستطيع أن نتحدث عن أسلوب فترة تاريخية ما، أو مدرسة فنية، أو حركة، أو نمط فيلمى، أو حتى بلد. وبالمثل فإننا قد نتحدث عن مفهوم الأسلوب للتفريق بين مخرج وآخر على سبيل المثال، لكى نحدد ما يميز جان رينوار عن مخرجين آخرين مثل سيرجى إيزنشتين.

لكن هدف التحليل الأسلوبى قد لا يكون وصفيًا أو تصنيفيًا بالمعنى السابق، لكنه قد يكون تفسيريًا. أى أننا نريد أن نشرح ونفسر لماذا كان فيلم محدد بالطريقة التى جاء عليها، ولماذا احتوى على عناصر بعينها، ولماذا جاءت هذه العناصر بطريقة تجمعها علاقات معينة. وفى ضوء ذلك كله، فإننا نبحث عن تفسير لماذا وكيف تماسكت أجزاء فيلم ما. وفى بعض الحالات فإن هذا النوع من التحليل يمكن أن يطلق عليه أيضًا التحليل الأسلوبى الدقيق أو التحليل الشكلى. إنه مسألة تحليل الشكل فى الفيلم وتفسير الطريقة التى جسد بها هذا الفيلم هدفه.

- المفاهيم المختلفة للأسلوب

إحدى الرؤى للأسلوب تعتبره أساسًا مسألة التفريق بين أعمال فنية (جودمان ١٩٧٨). والعديد من الاستخدامات البارزة لمفهوم الأسلوب بين دارسى السينما يهدف إلى وضع مجموعة من الأفلام أمام مجموعات أخرى للتمييز بينها. وبعض الأنواع المهمة للمجموعات السينمائية هى تلك التى تميز بين المدارس والحركات (مثل الواقعية الجديدة الإيطالية، والموجة الجديدة الفرنسية، والسينما البنيوية، ودوجما ٩٥)، وصناعة الأفلام فى فترات زمنية محددة (الأسلوب العالمى للسينما الصامتة)، وأسلوب النمط الفيلمى (أفلام القتل بطعن السكين، أفلام التشويق عن الجاسوسية، الأفلام الموسيقية)، الأساليب القومية (سينما هونج كونج، بوليوود أو السينما الهندية)، والأعمال الشخصية أو الفردية (عادة مجموعة أعمال مخرج ما، لكن يمكن التركيز على أعمال كاتب سيناريو، أو مصور سينمائى، أو مصمم ديكور، أو مصمم أزياء، أو فنان مؤثرات خاصة، وما إلى ذلك). والشئ المشترك بين هذه المجموعات هو أن موضوعها يتضمن مجموعات من الأفلام وليس فيلمًا واحدًا (لكن قد تكون هناك أمثلة لمخرجين أصحاب فيلم واحد مثل تشارلز لوتون وأودى شانكار).

وبالإضافة إلى ذلك، توجد أيضًا توصيفات أسلوبية من نوع عام، تنطبق على مجموع الأفلام، وتقسم كل السينما إلى تصنيفات مختلفة. وعلى سبيل المثال، قد نشير إلى أفلام بعينها على أنها ذات أسلوب سيريالى (وإن كان يجب التفريق بين ذلك وانتماء بعض الأفلام إلى «الحركة السريالية»)، وذلك بسبب الانتقادات التى تأخذ شكل الحلم بين لقطة وأخرى، كما فى حالات نمر الرقص فى فيلم «الشلة كلها هنا» (١٩٤٣) من إخراج باسبى بيركلى. ويمكن أن نطلق على هذا النوع من الوصف الأسلوبى «عامًا» لأننا نستطيع أن نقسم مجموع الأفلام إلى «سريالية» و«غير سريالية» بهذا المعنى. أى أن أى فيلم - بشكل عام وعبر التاريخ - يمكن أن يقع تحت هذا التصنيف أو ذاك.

وبالمثل، يمكننا أن نطلق على لقطة «كلاسيكية» إذا كانت سيمترية ومتوازنة، مثل معظم التكوينات فى فيلم فريتز لانج «موت سيجفريد» (١٩٢٤). إن مثل هذه التوصيفات الأسلوبية متوافقة مع التوصيفات الأسلوبية الأخرى، لأن هذه الأخيرة على علاقة بتصنيف

أكثر تحديدًا. لذلك فإن التكوينات فى «سيجفريد» كلاسيكية فيما يخص بعدًا واحدًا من التصنيف العام، بينما الفيلم أيضًا مثال على السينما التعبيرية الألمانية من زاوية انتمائه لمدرسة محددة، أو حركة، أو نزعة فنية. وعلاوة على ذلك فإن هذه التصنيفات السابق ذكرها قد تتداخل، فالفيلم الموسيقى من فترة الخمسينيات ينتمى فى وقت واحد إلى نمط فيلمى محدد، وفترة تاريخية محددة.

سوف أكرر شيئًا هنا، وهو أنه برغم أن فيلمًا ما قد ينتمى إلى تصنيف أسلوبى عام، مثل كونه كلاسيكيًا، فإن من المحتمل أنه ينتمى أيضًا إلى تصنيفات أخرى أقل عمومية، مثل التعبيرية الألمانية. ويمكننا أن نعتبر هذه التصنيفات الأخيرة تصنيفات مجموعة أسلوبية، حيث أنها تتضمن فى العادة طبقة أقل عمومية. وعلاوة على ذلك فإن العديد من تصنيفات المجموعات المذكورة قد تتلاقى أو تتقاطع، وعلى سبيل المثال فإن فيلم عصابات من فترة الثلاثينيات ينتمى إلى نمط أفلام العصابات، وفى الوقت ذاته ينتمى إلى مجموعة الأفلام التى تم صنعها فى زمان ومكان محددين. وبرغم أننى أقر بأنه قد يبدو غريبًا أن أصنف مجموع أعمال مخرج واحد، مثل إيدا لوبينو، تحت عنوان تصنيف مجموعة، فإن مجموع أعمال مثل هذا المخرج سوف تتشكل من مجموعة تحتوى على أكثر من فيلم واحد.

وعند تحديد أسلوب مرحلة معينة، فإننا نركز على التشابهات بين الأفلام التى نبحثها. وعلى سبيل المثال يمكننا أن نصف أفلام التعبير الواقعية السوفيتية فى العشرينيات من خلال الاستخدام المتكرر للمونتاج، والتصوير الطبيعى (مع الاستخدام المتكرر للإضاءة من المقام المنخفض والبؤرة الناعمة)، والتكوينات الملحمية (عادة باستخدام زاوية منخفضة)، والميل إلى تفضيل استخدام أبطال جماهيريين، أى الجماهير كأبطال (هواكو ١٩٦٥). وبالإضافة إلى ذلك، من المفيد أن نوضح ملامح أسلوب مرحلة معينة، وذلك من خلال المقارنة مع أساليب فترة أخرى أو مكان آخر، كما فعل بازان عندما قارن بين أسلوب المونتاج فى الواقعية السوفيتية وأسلوب واقعية البؤرة العميقة فى السينما الناطقة (بازان ١٩٦٧).

وحيث إن التصنيفات الأسلوبية على علاقة بتصنيفات المجموعات المختلفة، فإن مجموعة أعمال ما قد تتطلب اتجاهات مختلفة للتأكيد على عناصر أسلوبية فيها. وعلى

سبيل المثال، وفى مناقشة أعمال باستر كيتون باعتباره صانع أفلام كوميدية صامتة، فإننا نلاحظ سمات من طريقته فى صنع الأفلام تتطابق مع أعمال مخرجين آخرين من هذه الفترة، مثل شابلن. ومع ذلك عندما نحلل أسلوب كيتون الشخصى، فإننا نبحث عما يفرق بين كيتون وأقرانه. لذلك فإن تحديد سمات أسلوب كيتون الشخصى قد يحذف بعضًا من الملامح التى تشكل انتماء كيتون للسينما الكوميدية الصامتة.

وبشكل عام، فإن صانع الأفلام يملك نمط أسلوب مرحلته التاريخية. إن هذا شىء مفترض. وعلى سبيل المثال فإن فينسينت شيرمان لم يقرر بشكل واعٍ أن يتبنى أسلوب الاستوديو فى الثلاثينيات عندما بدأ فى صنع فيلمه الأول «عودة الدكتور إكس» (١٩٣٩)، حيث يمكن القول أنه قد وجد هذا الأسلوب جاهزًا.

وبرغم أن الأسلوب المحدد للمرحلة أو المكان التاريخيين يكون متضمنًا، فإن أسلوب مدرسة أو حركة فنيًا يكون اختيارًا أكثر وعيًا، فقد كان بونويل ودالى واعيين تمامًا باختيار أسلوب المدرسة السريالية فى صنع الأفلام عندما صنعا فيلم «كلب أندلسى» (١٩٢٩)، وقد استنبطا الصور المنفصلة من الشعر السريالى وطورا طريقة من المونتاج الحاد، حيث تبدو المشاهد المتتالية غير مترابطة بمنطق يمكن تمييزه.

ومن بين تنويعات أسلوب المجموعات أسلوب النمط الفيلمى. إن العديد من الأفلام تقع تحت تصنيفات محددة ذات أهداف محددة وإن كانت متنوعة أيضًا. وتطبيقها يتضمن عادة الاستعانة بإستراتيجيات موثوقة متكررة لكى يكتمل العمل. وعلى سبيل المثال فإن الأفلام الكوميدية تميل إلى الإضاءة المتساوية الناصعة، وذلك على النقيض من أفلام الرعب التى تميل إلى الإضاءة المظلمة، وتستخدم عادة تأثيرات التظليل. وهكذا فإن الأنماط الفيلمية تكون ذات ميول أسلوبية دائمة، ويمكن لمن يقوم بالتحليل أن يستخدم هذه الميول للتفريق بين نمط فيلمى وآخر.

ويختلف الأسلوب الشخصى عن بقية فروع أسلوب المجموعات، حيث إنه يهدف إلى أعمال فنان سينمائى محدد. وبرغم أن الأسلوب الإخراجى هو المجال السائد فى التركيز والدراسة، حتى الآن، خاصة فى مجال الدراسات السينمائية حول الأسلوب الشخصى، فلا يوجد سبب لعدم تطبيقه على أعمال كتاب سيناريو، أو مديرى تصوير... إلخ. وفى العادة

فإن الأسلوب الشخصي للمخرج يشار إليه باعتباره «سينما المؤلف» (ساريس ١٩٨٥)، ولقد كان تأثيره على الأقل منذ الستينيات تأثيرًا هائلاً. وباعتباره نتيجة كذلك فربما كان الأكثر شيوعًا بين الأشكال تحليل الأسلوب الشخصي المطبقة حاليًا فى الدراسات السينمائية.

وهدف التحليل من هذا النوع هو تحديد جوهر ما هو متفرد لتناول المخرج السينمائي لمادته. وهذا يتطلب أن من يقوم بالتحليل السينمائي أن يركز على ما يميز كيفية بناء مخرج ما لصوره عن الطرق التي يستخدمها المخرجون الآخرون. وهذا يتضمن في العادة نوعًا من المقارنة والتقابل، مثل الضخامة المعمارية في بناء الفيلم عند ستانلي كوبريك، واستخدامه للبؤرة العميقة، في مقابل روبرت ألدريتش الذي يتسم بالأسلوب المرن الفضفاض الذي يحاكي إيقاع الحياة اليومية. إن من يقوم بالتحليل النفسي هنا هو البحث عن شيء يشبه «توقيع» المؤلف، والطرق التي تجعل هذا السينمائي مختلفًا عن الآخرين في صنع أفلامه. وفي هذا المجال، فإن تكوينات أوزو من الزوايا المنخفضة هي جزء مهم من توقيعه، مثل لقطات الزووم والكاميرا على عجلات سريعة حتى الوصول إلى لقطة قريبة عند مارتين سكورسيزي.

وحيث إن هناك نظمًا مختلفة من الأسلوب - من العام إلى الشخصي - فإن هناك إمكانية كبيرة للخلط بينها. وفي الحقيقة أن من يقومون بالتحليل يخاطرون بالحديث إلى بعضهم البعض بلا حرص حول أسلوب الفيلم، هكذا ببساطة. وبدلاً من ذلك، فإن من الأفضل عند الحديث عن الأسلوب في السينما، أن يحدد المحللون مجال البحث، وإذا ما كانوا مهتمين بالأسلوب العام أو أسلوب المجموعة، وإذا كان أسلوب المجموعة فهل هم يتحدثون عن أسلوب مرحلة تاريخية، أم حركة أو مدرسة فنية، أم أسلوب نمط فيلمي، أم أسلوب فردي. وبرغم أن قائمة الأساليب هذه ليست بالضرورة كاملة شاملة، أو أن التصنيفات قد تتداخل أحيانًا، فإنها تقوم عادة بوظيفة تصنيف ملائمة، خاصة في وصف مجموعات الأفلام بطريقة يمكننا بها أن نميز مجموعة عن أخرى. وبالنسبة للخبراء، فإن هذه التصنيفات لا غنى هنا.

ومع ذلك، ومما يعقد الأمور بعض الشيء، فإن هناك بالإضافة إلى ذلك أشكالاً من التحليل الأسلوبي تهدف إلى شيء مختلف عن مجرد التفريق الوصفي بين مجموعة أفلام

ومجموعات أخرى، فمن الجوهرى تمامًا بالنسبة لتحليل الأسلوبى هو تفسير السبب فى وضع عدة أفلام فى مجموعة واحدة. وتلك مسألة تحاول تعريف وتفسير الشكل والأسلوب لفيلم محدد.

- مفهوم الأسلوب فى عمل سينمائى محدد

برغم أن قدرًا كبيرًا من التحليل السينمائى مكرس للتفريق بين مجموعات الأفلام، فإنه يمكن توجيهه أيضًا للأفلام الفردية أو أجزاء منها. وهذا النوع من التحليل يشكل قدرًا كبيرًا مما يتعلم الطلبة تذوقه فى الدراسات السينمائية التمهيدية.

وبشكل عام فإن الأسلوب هو الطريقة التى يتم بها عمل شىء ما، إن هناك الفعل، وطريقة التنفيذ (لانج ١٩٩٨). وبهذا التفسير فإن التحليل الأسلوبى لفيلم ما يتناول كيف تم «تشكيل» أو بناء «شكل» هذا الفيلم أو جزء منه، ليس فيما يخص المصادر التقنية (أو السبب المادى كما يطلق عليها أرسطو)، وإنما فيما يخص التصميم. وفى هذا المجال، فإن التحليل الأسلوبى بحث فى شكل الفيلم.

وللأسف فإن تلك الملاحظة لا توضح طبيعة التحليل الأسلوبى لفيلم محدد، إلا إذا تحدثنا قليلاً عن الطريقة التى يجب بها فهم مفهوم الشكل. أى أن مثل هذا التحليل الأسلوبى يأخذ شكل الفيلم باعتباره موضوعًا للبحث. لكن ما هو الشكل؟

التناول الشائع للتفكير حول الشكل – بما فى ذلك الشكل السينمائى – هو وضعه فى موضع متناقض مع المضمون. إن للفيلم مضمونًا، شيئًا يدور حوله وعنه، وشكل الفيلم هو الطريقة التى يتم بها التعبير عن هذا المضمون أو تجسيده. لكن هذه الرؤية للمضمون غير كافية وغير شاملة. فليس لكل الأفلام مضمون بالمعنى الدقيق للكلمة. وبعض الأفلام لا تدور «حول» أى شىء، وعلى سبيل المثال فإن هناك أفلامًا لا تعرض إلا الأضواء المرتعشة، وتهدف إلى الإيحاء بتجربة إدراكية محددة وليس لها أية مادة موضوع. إنها ليست عن تجربة إدراكية محددة: إن الفيلم ذاته هو الذى يجعل التجربة الإدراكية تحدث. وإننى كما أفترض أبتعد عن التأكيد عن أن مثل هذا الفيلم يفتقد الشكل.

وهناك طريقة شائعة أخرى للتفكير فى الشكل، وهو التفكير فى شكل الفيلم باعتباره ما يحتوى مضمون الفيلم، بالطريقة التى تحتوى بها الزجاجة سائلاً بداخلها وتعطيه شكلاً. ومع ذلك فإن هذا التشبيه يثير مشكلات مهمة عندما نحاط أن نمتد به إلى الأفلام. وعلى سبيل المثال، يصبح من الصعب تحديد إذا ما كان يجب علينا أن نطلق على بعض عناصر الفيلم نماذج من شكل أو مضمون الفيلم موضع الدراسة.

خذ مثلاً وجهة نظر أحد الأفلام. من المؤكد أننا فى الحالات العادية نعتبر من الطبيعى أن وجهة النظر هى جزء من مضمون الفيلم، لأنها بشكل عام تعبر عن موقف تجاه ما يدور فى الفيلم أو فى أحد مشاهده. ومع ذلك، فإن من المقنع أيضًا أن نقول إن مضمون الفيلم محتوى فى وجهة نظره، ويتم تنظيمه من خلال وجهة النظر هذه. لذلك فإن وجهة نظر الفيلم سوف تبدو كعنصر من عناصر الشكل، ومن عناصر المضمون. وقد تكون تلك هى الرؤية التى يدعمها بحماسة بعض المنظرين، لكنها الرؤية التى تذيب الفرق بين الشكل والمضمون، ولا توصلنا إلى أية نقطة فيما يخص فهمنا لفهم مفهوم الشكل. إننا فى حاجة إلى مفهوم جديد لشكل الفيلم، مفهوم ليس أسيرًا لمفهوم المضمون.

وإذا عدنا للغة العادية بحثنا عن حل، فإن المرء يلاحظ أن طريقتين من الطرق فى مناقشة الشكل الفنى هى وصفه من خلال مصطلحات الوحدة والتعقيد (أو التنوع). إن هذين المفهومين يتضمنان أن للشكل أجزاء، فمن الواضح أنه لا يمكن أن يكون الشىء معقدًا إلا إذا كان مكونًا على الأقل من جزءين مختلفين. إن كون الشىء معقدًا هو العكس من كونه بسيطًا عندما يتألف من شىء واحد بسيط. وبالمثل، فلكى يكون الشىء موحدًا (أو يحقق الوحدة) – على النقيض من كونه بسيطًا – فإن هذا يتطلب أجزاء ذات علاقة ببعضها بعضًا بطريقة منظمة، مثل الموتيفة المتكررة التى تعاود الظهور للساعات، والتى تؤكد بصريًا على التركيب المتماسك لتدفق الأحداث فى فيلم «المباراة المزيفة» (١٩٤٩). وبالفعل، فإن معظم الأفلام الروائية تنظم فقراتها وأجزاءها المختلفة من خلال وحدة تسيطر على هذه الأجزاء، وحدة الفعل (أو الحدث) حيث الأبطال يقومون – عبر سلسلة من الأحداث – باكتشاف حل مشكلة قائمة، مثل كيفية التغلب على الوحش جودزيلا، أو النجاح فى خطبة العرائس السبع.

ومن الواضح أن مفاهيم الوحدة والتعقيد متكاملة مع بعضها البعض. فإذا كان الشئ معقدًا، وليس مشوشًا، فإن أجزاءه لابد أن تكون على علاقة ببعضها البعض بشكل ما، وفى المقابل فإن الوحدة تتطلب أجزاء لكى توحدها. ولذلك، وربما لأن الطرق الأساسية لتحديد صفات الشكل تتضمن مفاهيم الوحدة والتعقيد، يبدو أنه من المعقول أن نفترض أن للشكل السينمائى – من بين عناصره المكونة الأساسية – «أجزاء» و«علاقة» بين هذه الأجزاء. إننا خلال تحليلنا الأسلوبى لفيلم نقدم حقائق حول شكله، وهى حقائق عن العلاقات بين أجزائه.

وعندما نتحدث عن مشهد المطعم فى فيلم جاك تاتى «وقت اللعب» (١٩٦٧)، ونقول إن تكوين الأحداث الكوميدية (الأجزاء) لا يدور حول مركز، فإننا نتحدث عن الطريقة التى تنتظم هذه الأجزاء (إن العلاقات المتعمدة بينها هى التجاور)، لذلك فإن أحد هذه الأحداث لا يبرز على الأخرى إدراكيًا، بما يدفع عين المتفرج إلى استكشاف الكادر بحثًا عن هذه العلاقات. وبشكل عام، يبدو أن من المنطقى أننا عندما يفترض أننا نلاحظ الشكل أو الأسلوب لفيلم ما، فإننا نصل إلى حقائق حول العلاقة أو العلاقات بين أجزائه. إن أسلوب الفيلم هو مسألة كيف تم تشكيل أجزائه أو جمعها معًا.

إن حقائق الشكل تبدو إذن كما أنه من الممكن ترجمتها إلى حقائق على النحو التالى: «س يحمل علاقة كذا وكذا مع ص»، حيث س وص جزءان من الفيلم. وحتى عندما لا تكون العلاقة بين الجزءين علاقة صريحة، فإنه يمكن تجسيدها من خلال الحديث عن الأجزاء وعلاقاتها. وإذا وصفنا أسلوب فيلم بأنه «مهتز»، أو «صادم»، فإن هذا يتضمن أن العلاقة بين أجزائه متنافرة، وقد يكون ذلك – بالطبع – جديرًا بالإطراء فى حالات، والانتقاد فى حالات أخرى، بما يعتمد على أهداف الفيلم.

وهنا من المهم أن نتذكر أن للفيلم أنواعًا مختلفة من العناصر، وأنه يمكن ترتيب العناصر من خلال العديد من العلاقات المختلفة. قد يتكرر ظهور الأصوات، وتقوم بدور اللحن الدال (لاتيموتيف)، مثل صفارة قاتل الأطفال فى فيلم فريتز لانج «إم» (١٩٣١). ويمكن أن تكون هناك علاقة خصومة بين الشخصيات وبعضها البعض، وهى مسألة صراع درامى، وهو من السمات الشكلية النموذجية فى الأفلام الروائية. يمكن للأشياء وتناسب

أحجامها الظاهرة أن توضع فى علاقات تجاور، مثل المظهر العملاق لمالك الأرض وصغر حجم المرأة مارفا فى فيلم إيزنشتين «القديم والجديد» (١٩٢٩). إن تلك أيضًا علاقة شكلية، مثل علاقة التوازن أو عدم التوازن بين الأشياء فى اللقطة. وبالمثل فإن المشاهد يمكن أن تتناقض مع بعضها البعض، فيما يتعلق بالقطع المونتاجى السريع والبطىء، ويمكن لهذا أن يقدم أساس البناء الشكلى.

إن شكل أو أسلوب فيلم ما يتألف من كيفية علاقة أجزائه بعضها البعض. ويمكن للأفلام أن تكون لها أجزاء ذات علاقات مختلفة فيما بينها، ويمكن لبعض هذه الطرق أن تتناسق مع بعضها البعض، مثل الطريقة التى تقوم بها علاقة بين الشخصيات الرئيسية خاصة وبين الحبكة فى معظم الأفلام الروائية. أو قد لا يكون هناك تناسق فى العلاقات بين هذه العناصر. إن العناصر اللونية فى ديكور الأستوديو - برغم أن هناك علاقة بينها - فإنه قد لا تكون هناك علاقة ذات مغزى بالنسبة للصراع الدرامى فى السرد. ولكن بصرف النظر عما إذا كانت مجموعات العلاقات فى الفيلم ينتظمها ترتيب فى أهمية بعضها على البعض الآخر، فإن كل العلاقات هى علاقات شكلية، ويمكن القول بأن أسلوب فيلم ما هو مسألة كيف أن أجزاء الفيلم ذات علاقة بعضها ببعض.

وهذه الفكرة إذن توحى بمفهوم للتحليل الأسلوب بشكل يكاد أن يكون طبيعيًا. فالأسلوب أو الشكل لفيلم هو محصلة علاقاته الشكلية، محصلة الطرق حيث كل أجزاء الفيلم على علاقة ببعضها البعض، وتتجمع فى مزيد من شبكات العلاقات. وذلك هو موضوع التحليل الأسلوبى. وبالتالى فإن التحليل الأسلوبى أو الشكلى لفيلم يتضمن تتبع كل الطرق التى تتجمع فيها كل أجزاء الفيلم فى علاقات ببعضها البعض، وتتبع الطرق التى تصبح فيها هذه العلاقات أجزاء من شبكات أكبر من العلاقات.

وتلك طريقة متحررة فى رؤية الشكل أو الأسلوب السينمائى. والطريقة التى يكون فيها أى جزء من الفيلم على علاقة بجزء آخر هى نموذج للشكل السينمائى فى هذه الرؤية. لذلك فإن أى فيلم به أجزاء مختلفة وذات علاقة بينها بشكل أو بآخر سوف يكون له شكل من النوع الذى يكون موضوعًا لهذا النوع من التحليل السينمائى. ويمكن أن نطلق على هذا التناول «التفسير الوصفى» للشكل أو الأسلوب فى فيلم.

وطبقًا للتفسير الوصفى، فإن أى نموذج للعلاقة بين العناصر فى فيلم هو نموذج للشكل السينمائى. وبهذا المفهوم، ومن أجل تقديم تفسير كامل للشكل فى فيلم محدد، يجب على المرء أن يقدم قائمة أو ملخصًا بالطرق والتى تكون فيها أجزاء أو عناصر العمل على علاقة ببعضها البعض. ويمكن أن نطلق على هذا التناول «وصفيًا» لأنه يصنف أية علاقة بين عناصر العمل بوصفها نموذجًا للشكل السينمائى، بصرف النظر عن أية قاعدة للاختيار. ومن خلال هذه الرؤية، فإن التحليل الأسلوبى المثالى لفيلم سوف يكون قائمة طويلة من وصف كل الطرق التى تكون فيها عناصر هذا الفيلم على علاقة ببعضها البعض. وبالفعل، فإن بعض الإستراتيجيات التى كانت فى وقت ما شائعة فى التحليل السينمائى، مثل مفهوم ريموند بيللور عن تقسيم الفيلم إلى أجزاء، قد تلاقت مع التحليل الوصفى للشكل السينمائى (بيللور ١٩٧٦).

والسمة المثيرة للإعجاب فى التناول الوصفى للتحليل الأسلوبى هى شموليتها، فهى لا تترك شيئًا. ومع ذلك فإننى لا أعتقد أن التفسير الوصفى يعطى ما نتوقعه من تناول كافٍ للتحليل الأسلوبى لفيلم ما. إن التفسير غير قابل للتطبيق، لأن مفهومه عن الشكل (موضوع التحليل الأسلوبى) هو بالتالى شديد الاتساع.

ومن الواضح أننا نادرًا ما نقابل - وربما لم نقابل أبدًا - شيئًا شاملاً فى طريقة التحليل الأسلوبى، مثلما كان من الممكن أن نقابل إذا كان التفسير الوصفى كما أوضحناه سابقًا يبلور مفهومنا الحاكم والرئيسى لشكل أو أسلوب عمل ما. كما أن الافتقار إلى مثل هذه التفسيرات لا يبدو مجرد مصادفة، أو تعبير عن حقيقة أنه لا يوجد من يملك الطاقة على أن يصوغ مثل هذا التفسير، ناهيك عن أن يقرأ تفسيرًا مثله. والأكثر أهمية هو: أن التفسير الوصفى لا يبدو كما لو أنه يمنحنا ما نريده من التحليل الأسلوبى. وعلى سبيل المثال، فإننا نريد أن تكون تحليلاتنا الأسلوبية انتقائية، بينما هى من علامات التفسير الوصفى والذى هو غير انتقائى.

لكننا علاوة على ذلك لا نريد أن تكون تحليلاتنا الأسلوبية انتقائية لأننا كسالى، ولكن لكى تساعدنا على فهم وتذوق الفيلم الذى نتناوله. إن التفسير الوصفى لشكل فيلم هو أقرب إلى خريطة خيالية تخيلها بورجيس (الروائى الأرجنتينى صاحب الخيال الواسع -

المترجم) فى نفس مقياس الأرض التى تشير إليها، ومن خلال الأرض التى هى مرآة لها، وإذا لم يجد المرء طريقة إلى الأرض، فإن النسخة المطابقة لن تكون ذات فائدة. وبالمثل، فإن التفسير الوصفى للشكل السينمائى هو أقرب إلى نسخة مطابقة من شكل الفيلم أكثر من كونه تفسيرًا لما هو مهم فى فهم وتذوق الفيلم. والسبب فى ذلك هو أن هذا التفسير ليس انتقائيًا بما فيه الكفاية.

ومن المؤكد أنه من المثير للتفاؤل أن نفسر الشكل السينمائى من خلال كيف تقوم العلاقات بين أجزاء الفيلم. ولكن ليست كل العلاقات بين عناصر الفيلم متساوية، فبعضها أهم من الآخر فى إعطاء فهم للشكل السينمائى. والمحك هو تحديد تلك العلاقات الأهم.

- الشكل والوظيفة (كارول ١٩٩٩، ٢٠٠٣)

التفسير الوصفى للشكل السينمائى شامل وغير مدمج. إنه يضع فى الاعتبار كل الطرق التى تكون فيها عناصر الفيلم على علاقة ببعضها البعض باعتبارها أجزاء من شكل العمل. وفى هذا المجال فإنه لا يعطى مزية لعلاقات على أخرى، إنه - أو يجب أن يكون - وصفيًا تمامًا. ومع ذلك فإن هذا لا يبدو وصفًا ملائمًا فاعلاً لممارستنا الفعلية للتحليل الأسلوبى، وذلك - وبالمعنى المعتاد - لأننا نتوقع ما هو أكثر من هذه التحليلات. إننا نتوقع منها أن تكون «تحليلات» أى أن يكون لها بعد تفسيرى. ولهذا الغرض، فإننا لا نهتم بكل عناصر الفيلم وعلاقاتها، ولكننا نهتم فقط بتلك العناصر التى تسهم فى تحقيق نقاط وأهداف العمل الذى نتناوله. وتلك فقط هى السمات التى تساعد فهمنا للفيلم ككل.

ومن هذا المنظور، فإن العناصر الشكلية والعلاقات فى فيلم، والتى تكون وثيقة الصلة بالتحليل الأسلوبى، هى تلك الموصلة لتحقيق نقاط وأهداف الفيلم. وبذلك فإن شكل الفيلم هو الوظائف التى يحقق بها الفيلم ما يريد تحقيقه. إن شكل الفيلم وظيفى، وشكل الفيلم يتحدد مثاليًا بما يفترض أن يصنعه الفيلم.

وعلى سبيل المثال، فى فيلم «حياة الآخرين» (٢٠٠٦)، هناك محاولة لتصوير كآبة ظروف الحياة فى ظل النظام الشيوعى السابق فى ألمانيا الشرقية. ومن أجل التأكيد المادى على كآبة كل شىء، قام صناع الفيلم بتصوير مشاهد ليس فيها أشياء ذات ألوان ناصعة،

وكنتيجة لذلك، فإن ما يستحوذ على الشاشة بشكل دائم هو ألوان رمادية رتيبة قاسية، كمعادل تعبيرى عن الخواء الوجودى. إن تلك الطريقة فى التعبير من خلال الألوان هى قرار شكلى أو أسلوبى، أى أنه اختيار مصمم لكى يعزز هدف الفيلم، وهو فى هذه الحالة تيمة الملل القمعى وسحق الحياة.

وهذا التفسير للشكل السينمائى يمكن أن يطلق عليه «التفسير الوظيفى» للشكل السينمائى، وطبقًا له فإن شكل فيلم ما هو مجموعة من الاختيارات التى تهدف لتحقيق نقاط أو أهداف الفيلم. إن المفهوم هنا هو أن الشكل أو الأسلوب يتبع الوظيفة. وهذا التناول بالطبع يفترض أن للأفلام نقاطًا أو أهدافًا، ومع ذلك فإن هذا الافتراض يبدو مثيرًا للجدل بمجرد أن يدرك المرء التنوع الشديد الذى يمكن أن تكون عليه هذه الأهداف.

وفى بعض الحالات، قد يكون هدف الفيلم هو أن يطرح تيمة أو وجهة نظر، أو أن يكون الهدف على سمة من سمات التعبير، أو إثارة المشاعر، بما فى ذلك أحاسيس اللذة البصرية، فى الجمهور. وقد يكون الفيلم حول توصيل الأفكار، بما فى ذلك الأفكار حول العالم أو طبيعة الفيلم، أو قد لا تكون فيه أية أفكار أو معانٍ، فقد يكون مكرسًا تمامًا لتعزيز نوع ما من التجربة، مثل الهدوء، والإثارة، والتشويق، أو البهجة الإدراكية. يمكن للأفلام أن تقدم آراء، أو يمكن لها ببساطة أن تحتوى على آراء، على سبيل المثال أن تشجع المتفرج على أن يستخدم قدراته فى التمييز بشكل ذكى ومدرك، ولكن لا يجب أن يكون من الصعب القول بأن لكل الأفلام آراء أو أهدافًا، بمجرد أن يفكر المرء فى الآراء والأهداف بهذه الطريقة الفضفاضة. إن شكل أو أسلوب الفيلم يشكل الطرق التى يحقق بها العمل أهدافه. وفى هذا المجال فإن البناء السينمائى يتبع الوظيفة.

فى فيلم «الجنرال» (١٩٢٧) على سبيل المثال، يلتزم «باستر كيتون» بمساعدة المتفرج على أن يرى بدقة كيف أن الأحداث المادية الضخمة فى الفيلم – مثل فصل عربات القطار وتحويل اتجاهها وانحرافها – تحدث فى علاقة سببية. إن هذا هو أحد الأهداف الكبرى فى الفيلم. ومن أجل هذا الهدف، لا يستخدم كيتون فقط اللقطات العامة عميقة البؤرة بشكل متعمد تمامًا، مع التأكيد على إدراك قضبان القطار فى أشكالها المتناسقة، لكنه يدير هذا

النظام بواسطة لقطات عكسية عامة، لكى يتأكد من أن المتفرج استوعب كل المتغيرات ذات العلاقة فى المشهد وعلاقاتها المكانية والسببية.

وفى المشهد الشهير لمدفع الهاون، فإنه يتتبع بشكل بصرى ذلك المدفع من كل الجوانب، ويصوره من الأمام ومن الخلف، لكى لا نرى فقط المسار المحتمل للقنابل، ولكن أيضًا لكى نرى فجأة ميل «الفلنكات» التى تدفع بعربة كيتون بعيدًا عن خط النار، وتنقذه من أن يتحول إلى شظايا. إن اختيار اللقطات العامة العكسية هنا لا يوصل فقط المعلومات حول أن كيتون قد تم إنقاذه، ولكنها توضح كيف حدث ذلك سببيًا (كارول ٢٠٠٧).

وقد يتردد بعض المعلقين فى أن يطلقوا على القرار الإخراجى لكيتون فى هذا المثال «اختيارًا» (فولهايم ١٩٧٩)، وهم يقولون إن هذا الاختيار يتضمن إمكانية أن تكون الأشياء على غير النحو الذى جاءت به، ولكن فى ضوء أهداف كيتون، ميوله الأسلوبية التقليدية، فإن من غير المحتمل أنه كان سوف يتناول هذا المشهد على نحو مختلف. ومع ذلك، فإنه لايزال من المعقول أن نطلق على قراره اختيارًا لأن المخرج الذى يعمل فى عام ١٩٢٦ على مثل هذا المشهد كانت لديه عدة طرق مختلفة لتصويره. الطريقة الأولى (برغم أن كيتون لم يكن ليستخدمها) يمكن تنفيذها باللقطات القريبة كما قد يفعل مخرج سوفيتى، ويحصل على نتيجة مختلفة. ويمكن أن تطلق على هذه التناولات البديلة «ريبورتوار» (روس ٢٠٠٣)، لذلك وبالنسبة لهذا الريبورتوار فإن قرار كيتون يصبح اختيارًا – قرار تفضيل تناول محدد، من مخزون من البدائل المتاحة.

ويتألف شكل أو أسلوب فيلم ما من مجموعة من الاختيارات الشكلية، التى تساعد على تحقيق نقاط وأهداف الفيلم. وليست هناك حاجة إلى القول بأن الأفلام قد تكون لها عدة نقاط أو أهداف، وقد تكون متوافقة أو غير متوافقة. وفى بعض الأحيان تعزز الاختيارات الشكلية بعضها البعض – عادة بتفضيل أحدها على الآخر فى سلسلة ترتيب أهميتها، برغم أنه قد لا توجد بينها فى بعض الأحيان، أية علاقة على الإطلاق. وعلاوة على ذلك، فقد يكون للاختيارات الشكلية ذاتها أكثر من وظيفة واحدة فى فيلم ما. لقد كانت «باليتة» ألوان المصور السينمائى داريوش فولسكى فى فيلم تيم بيرتون «سوينى تود» (٢٠٠٧) مؤلفة من الطباشير والفحم، الأبيض والأسود، وهذه الباليتة تقوم بوظيفة التأكيد على جهامة

لندن، وبلادة سويني تود ومسز لوفات، لكنها في الوقت ذاته تشكل خلفية فاعلة تمامًا من الناحية اللونية لانفجارات واندفاعات لون الدم الأحمر من أمواس سويني.

وبالمقارنة مع التفسير الوصفي، فإن التفسير الوظيفي سوف يهتم بعدد أقل من العلاقات بين عناصر الفيلم، باعتبارها هي التي تنتمي إلى شكل أو أسلوب الفيلم، حيث إنه ليس دائمًا كل العلاقات الممكنة بين العناصر تساهم في تحقيق هدف الفيلم. وبالطبع، إذا كانت كل العلاقات تفعل ذلك، فسوف يهتم بها التفسير الوظيفي كلها. لكن تلك سوف تكون الاستثناء وليس القاعدة، حيث أن تلك الحالات استثنائية تمامًا. وفي العادة فإن بعض العلاقات فقط في الفيلم هي التي تقوم بوظيفة تقديم هدف الفيلم، وتلك هي العلاقات التي يركز عليها التحليل الوظيفي. وعلاوة على ذلك، وبقدر ما إن هذه العلاقات يتم فهمها من خلال الوظائف المطلوبة، فإن هذا النوع من التحليل ليس فقط وصفًا للفيلم، بل شرح للطـريقــة الـتي اتخذها الفيلم، لذلك فإن هذا التحليل يزيد من فهمنا واستيعابنا للعمل الذي نتناوله.

وبالمثل، فإن المفهوم الوظيفي للشكل السينمائي يتفوق على مفهوم الشكل باعتباره وعاءً للمضمون. فعند الحديث عن الشكل أو الأسلوب طبقًا للعلاقة المقصودة بين الأهداف، فإننا لا نلتزم بأن نعزو مضمونًا ذا مغزى للفيلم، فقد لا يعني الفيلم أي شيء، لكنه مع ذلك يفعل شيئًا، مثل إثارة تجربة إدراكية محددة. وهكذا فإن التفسير الوظيفي أكثر شمولاً من النظرة التي ترى الشكل باعتباره متلازمًا للمضمون وفي علاقة متبادلة معه، وذلك لمجرد أن التفسير الوظيفي يقدم طريقة في مناقشة أشكال الأفلام التي بلا مضمون.

إن الأسلوب في فيلم ما هو مسألة شكل ، وسؤال عن كيفية أن النقاط أو الأهداف قد طبقت، وتجسدت، وظهرت. إن شيئًا ما ينتمي إلى الشكل أو الأسلوب إذا كان العمل ينتمي إلى مجموعة الاختيارات المقصودة لتحقيق نقطة أو هدف العمل. والاختيار الشكلي أو الأسلوبي له وظيفته المقصودة لتحقيق نقطة أو هدف العمل، إذا كانت هذه النقطة هي النتيجة المقصودة للاختيار الشكلي، وإذا كان الاختيار الشكلي يحدث في العمل من أجل تحقيق نقطة أو هدف الفيلم. وفي هذا المجال، فإن شكل أو أسلوب العمل يعتبر توليديًا، حيث إنه يُنضج نقطة أو هدف العمل. وبهذه الطريقة فإن التحليل الأسلوبي يسهم في

تفسير كيف أن الفيلم يحقق نقاطه أو أهدافه. هذا يتضمن بطبيعة الحال إحساسًا بمغزى نقطة أو هدف العمل، وهو مشروع يتضمن عادةً التفسير، تفسير أين تقوم نقطة الفيلم بصنع المعنى.

- المفهوم التفسيرى للأسلوب فيما يتعلق بأسلوب مجموعة من الأفلام

برغم أنه عند تطبيق مفهوم الأسلوب على مجموعة من الأفلام فإنه يقوم عادة بوظيفة التفريق الوصفى بين نوع من الأفلام ونوع آخر، ويمكن لمجموعة من الأفلام أن تتميز وظيفيًا عندما يمكن أن ننسب لها نقاطًا أو أهدافًا معينة. وإذا أمكن للمرء أن يربط بين مشروع ثابت لأحد صناع الأفلام خلال حياته الفنية، فقد يكون ممكنًا عندئذ تحديد الإستراتيجيات التوليدية التى يستخدمها لتحقيق هذه الأهداف (بالإضافة إلى تطورها عبر الزمن)، وذلك فى مجمل أعماله، وبالتالى نستطيع تمييز أسلوبه.

وعلى سبيل المثال كان ستان براكيدج دائمًا مشغولاً بمناصرة الطرق البديلة للإدراك، ومن أجل ذلك استخدم مجموعة كاملة من التقنيات التى تهدم الإدراك الذى يعتمد على المنظور الذى قال إنه مرتبط بالنزعة التقليدية والرؤية من خلال هذه المواضعات المفروضة. ومن هنا جاء تأكيده على ما هو ثنائى الأبعاد (الثقوب والخربشات على خلفية معتمة)، والصورة خارج البؤرة، وتلك كانت مهمة فى أسلوبه التوليدى من أجل تحقيق هدفه، وهو تقديم عوالم الإدراك غير المعترف بها. والانتباه إلى هذه الاختيارات الأسلوبية يساعد المتفرج على فهم وتذوق أعمال براكيدج. أو إذا أخذنا مثالاً من التيار السائد، فهناك طريقة أوتو بريمينجر فى حركات الكاميرا التى تتجول هنا وهناك، وتحركها على قضبان بنعومة داخل المشاهد من كل الزوايا، وبالتالى فإنها لا تعطى مزية لوجهة نظر أية شخصية على الشخصيات الأخرى، بما يعبر عن موقفه الموضوعى تجاه عالم أفلامه.

وبالمثل، إذا استطاع المرء أن يحدد نقطة أو هدف مجموعة من الأفلام، مثل تلك التى تشكل حركة أو مدرسة أو نمطًا فيلميًا، يمكن للمرء أن يقترح تفسيرًا وظيفيًا لأسلوب هذه المجموعة. وسوف يكون تفسير الأسلوب شارحًا، حيث إن تحليل الأسلوب ذى العلاقة يشرح كيف أن العمل ينجح فى تحقيق نقاط أو أهداف مجموعة الأفلام. والتفسيرات

التوليدية للأسلوب مثل هذه قد لا تتلاقى مع تفسيرات التفريق لأسلوب مجموعة الأفلام ذاتها، حيث إن عناصر الأسلوب التى تشرح كيف أن مجموعة من الأفلام تحقق أهدافها قد لا تفرق بين هذه المجموعة والمجموعات الأخرى. وعلى سبيل المثال فإن استراتجيات التشويق متكاملة مع معظم أفلام الخيال العلمى، لكن تلك الأبنية من التشويق لا تفرق بين الخيال العلمى والأنماط الفيلمية الجماهيرية الأخرى.

وبالطبع يمكن للمرء أن ينجح أحيانًا فى الجمع بين التناول الذى يعتمد على التفريق فى أسلوب مجموعات من الأفلام، والمفهوم التفسيرى، من خلال التركيز على الالتقاء والتقاطع بين الاختيارات الأسلوبية التوليدية أو التفسيرية، أى القيام فى وقت واحد بالتفريق لمجموعة الأفلام تحت الدراسة عن مجموعات مقارنة ذات علاقة بها. ومع ذلك، ومع مجموعات كبيرة ومتنوعة بما يكفى من الأفلام – مثل أفلام بلد ما – فقد لا تكون هناك نقاط أو أهداف مشتركة كافية بين مجموعة الأفلام، بما يسمح بتطبيق المفهوم التفسيرى للأسلوب على هذه المجموعة.

* * *

انظر أيضًا «ديفيد بوردويل» (الفصل ٢٩).

المراجع وقراءات أخرى

Bellour, R. (1976) "Segmenting/Analyzing," *Quarterly Review of Film Studies* 1: 331–53. Reprinted in P. Rosen (ed.) (1986) *Narrative, Apparatus, Ideology*, New York: Columbia University Press.

Carroll, N. (1999) *Philosophy of Art: A Contemporary Introduction*, London: Routledge.

—— (2003) "Film Form: An Argument for a Functional Theory of Style in the Individual Film," *Engaging the Moving Image*, New Haven, CT: Yale University Press.

—— (2007) *Comedy Incarnate: Buster Keaton, Physical Humor, and Bodily Coping*, Oxford: Blackwell.

Goodman, N. (1978) "The Status of Style," in *Ways of Worldmaking*, Indianapolis: Hackett.

Huaco, G. A. (1965) *The Sociology of Film Art*, New York: Basic Books.

Lang, B (ed.) (1979) *The Concept of Style*, Ithaca, NY: Cornell University Press.

—— (1998) "Style," in Michael Kelly (ed.) *Encyclopedia of Aesthetics*, vol. 4, Oxford: Oxford University Press.

Ross, S. (2003) "Style," in J. Levinson (ed.) *The Oxford Handbook of Aesthetics*, Oxford: Oxford University Press.

Sarris, A. (1985) "Notes on the Auteur Theory in 1962," in L. Braudy and M. Cohen (eds.) *Film Theory and Criticism*, 5th ed., Oxford: Oxford University Press.

Wollheim, R. (1979) "Pictorial Style: Two Views," in B. Lang, *The Concept of Style*, Ithaca, NY: Cornell University Press.

(٢٦)

العنف

ستيفن برينس

كان تصوير العنف من السمات الدائمة للأفلام منذ مولد الوسيط السينمائى. لقد اجتذب العنف صناع الأفلام لاكتشاف إمكاناته الأسلوبية فى السينما، وقد أثار وجوده على الشاشة جهودًا لتنظيم الصناعة وفرض الرقابة عليها. لقد اجتذب العنف السينمائى الجمهور بشكل عميق ومتواصل، حتى إن المرء يستطيع أن يقول - ومعه الحق - إن تصوير العنف فى السينما يشكل جانبًا مهمًا من متعتها وجاذبيتها لدى المتفرجين. وبالفعل، فإن الأنماط الفيلمية العنيفة - مثل أفلام الويسترن والحرب والعصابات - ظهرت على نحو مبكر جدًا فى السينما، واستمرت منذ ذلك الحين. ولقد لاحظ المخرج برايان دى بالما - صاحب أفلام مثل «يرتدى ليقتل» (١٩٨٠) و«أهل القمة» (١٩٨٧) - أن السينما باعتبارها وسيطًا فنيًا يؤكد على الحركة والفعل (الأكشن)، فإنه ينجذب بالضرورة نحو الفعل العنيف:

> «السينما شكل فنى حركى، إنك تتعامل فيها مع الحركة، وفى بعض الأحيان مع الحركة العنيفة. وهناك أشكال فنية قليلة جدًا تسمح لك بالتعامل مع أشياء تتحرك، وهذا هو السبب فى أن أفلام الويسترن والمطاردات ومشاهد تبادل إطلاق الرصاص تبرز تمامًا فى السينما» (بالى ١٩٨٤، ص ١٤).

وبسبب الوجود الدائم للعنف طوال تاريخ السينما، اجتذب اهتمام الدارسين من مختلف فروع الدراسات، والذين كتبوا أعمالاً مهمة حول جاذبيته النفسية بالنسبة

للجماهير (بوك ١٩٩٨، شيرولو ١٩٩٨، جولد ستين ١٩٩٨)، وحول تجسيداته فى الأفلام فى مراحل معينة (برينس ٢٠٠٢)، ووظيفته الاقتصادية فى اقتصاديات وسائط الاتصال المعاصرة (هاميلتون ١٩٩٨)، وانتشاره فى أنماط فيلمية محددة (كلوفر ١٩٩٢، ليشتينفيلد ٢٠٠٧)، ووظائفه الرمزية فى الثقافة البصرية المعاصرة (برينس ٢٠٠٠، شاريت ١٩٩٩، سلوكام ٢٠٠١).

وكان جزء كبير من الاهتمام فى هذه الدراسات موجهًا إلى مسائل حول تأثيرات الفرجة على الأفلام العنيفة، والمخاوف من آثارهما الضارة المحتملة، وهو ما ساعد على إثارة الجدل المتعلق بالعنف السياسى طوال عقود. لقد كانت المخاوف من أن الفرجة على العنف على الشاشة قد تؤدى ببعض المتفرجين إلى التصرف العنيف فى الحياة الحقيقية، كانت هذه المخاوف سببًا فى تاريخ طويل من الرقابة على العنف فى السينما. وفى هذا الفصل، سوف أتعقب جانبًا من هذا التاريخ والافتراضات الكامنة خلف العنف السينمائى، وأركز على الولايات المتحدة خلال مرحلة «ميثاق الإنتاج» فى هوليوود (الاسم الذى كانت تحمله إدارة الرقابة – المترجم)، وهى المرحلة التى امتدت حتى الستينيات، وبعد ذلك أتناول المرحلة اللاحقة عليها.

لقد كانت آثار الفرجة على العنف فى السينما والتليفزيون تحت الدراسة المكثفة فى أدبيات العلوم الاجتماعية. وكانت هناك أكثر من مائتى دراسة، تشمل ما يزيد على ٤٣ ألف شخص، تشير إلى رابطة بين العنف فى وسائط الاتصال الفنية وبين المواقف والتصرفات العدوانية فى الأشخاص الذين يتعرضون للعنف فى الأعمال الفنية، وهم بشكل عام أشخاص تستحوذ عليهم خيالات عنيفة، أو عاشوا تجارب الإساءة إليهم فى تربيتهم، أو يجدون صعوبة فى التعرف على الحدود بين الحياة الحقيقية والعوالم الفنية المختلفة (بيك وكومستوك ١٩٩٤، ص ٥١٦–٥٤٦). والأفراد المتوقع أن يتصرفوا بعنف هم الذين يحتمل أكثر أن يندمجوا مع الأفلام العنيفة، وأغلبها يصور العنف باعتباره وسيلة فاعلة لحل المشكلات، وسلوكًا لا يجلب عواقب وخيمة دائمة فى شكل نزيف دماء، وكسور عظام، ومعاناة عاطفية، وما إلى ذلك (ماكارثر وآخرون ٢٠٠٠، ص ١٦٤–١٦٨). ومعظم العنف فى الأفلام والتليفزيون عنف معقد بهذه الطريقة، فالإصابة أو الموت سريعان وبلا

ألم. وبالنسبة لعلماء النفس الذين يعملون وفق دراسة اجتماعية، فإن مضمون مثل هذه الأعمال يحمل درسًا للمتفرجين بأن العنف يعمل باعتباره وسيلة فاعلة لإزالة العقبات التى تعترض أهداف المرء (باندورا ١٩٧٣). ومن المفارقات أن العنف، الذى نُزع منه العناصر السلبية الصريحة، هو العنف الذى يشار إليه فى البحث التجريبى على أنه هو الذى يؤدى إلى الإمكانية الأكبر للضرر:

«إن سياق شبكة هذا الفعل المؤلم، الخطير، الواقعى، التى تحيط بالتصوير الدقيق والصريح للعنف، تتسبب فى إثارة غضب المتفرجين تجاه هذا التصوير، وفى الوقت ذاته تحميهم من آثاره السلبية، خاصة عدم الكبح وإزالة الإحساس. وعلى النقيض فإن العنف الذى يخفى التفاصيل هو الذى يتسبب فى تبنى المواقف المضادة للمجتمع. وفى الوقت الذى يكون فيه المتفرجون أقل غضبًا من هذا العنف الأخير - وهو الأكثر انتشارًا فى التليفزيون - فإن المتفرجين يكونون فى خط أكبر من تعلم أن العنف ممتع، وناجح، وغير ضار» (بوتر وسميث ٢٠٠٠، ص ٣١٩).

ويميل الدليل العلمى الاجتماعى إلى دحض الإطار النقدى السائد الذى انتشر فى التفكير العام حول العنف فى الأفلام، والقائل بأن الفرجة على العنف تؤدى إلى تجربة التطهير. إن هناك القليل من الدليل التجريبى العلمى الذى يدعم هذه الفكرة. إن مفهوم التطهير ينبع من كتاب أرسطو «فن الشعر»، وعندما يناقش فيه التراجيديا فإنه يلاحظ أنه من خلال اللغة والأداء، تتسبب المسرحية التراجيدية فى الشفقة والخوف فى المتفرج، وهى المشاعر التى تقوم الدراما بعد ذلك بتطهيرها، وهى العملية المعروفة باسم «التطهير». إن أرسطو لم يكن يتكلم عن العنف، ولكن عن المشاعر التى تولدها التراجيديا كنمط مسرحى. ومع ذلك، وبرغم أن الدراما الإغريقية الكلاسيكية كانت تحتوى على القليل من العنف الصريح على خشبة المسرح، فقد تم إدخال واستيعاب فكرة التطهير فى التفكير الشائع حول السينما، حيث أسست قالبًا للتفكير حول آثار العنف السينمائى. وعلى سبيل المثال فإن سام بيكينباه، الذى أخرج فيلم «العصبة المتوحشة» (١٩٦٩)، كان يعتقد أن التصوير التفصيلى لحمامات الدماء التى كان يعرضها على الشاشة تقوم بعمل صمام

الأمان بالنسبة للمجتمع، عندما تساعد المتفرجين على التنفيس عن عدوانيتهم من خلال فرجتهم المريحة على العالم السينمائى المتخيل. لقد كان بيكينباه بدوره متأثرًا بأرسطو وأنطونين آرتو وأفكاره عن «مسرح القسوة»، فقد كتب آرتو فى مقالة مهمة عن مكان العرض القاسى فى المسرح، أن هذا التجسيد الدرامى سوف يكون صحيًا، وأنه سوف يصفى «الدمامل» الاجتماعية. ويكتب آرتو: «إننى أتحدى أى متفرج نقلت إليه مثل هذه المشاهد العنيفة دماءها... لكى تسلمه - بمجرد خروجه من المسرح - إلى أفكار الحرب، والشغب، والقتل» (آرتو ١٩٥٨، ص ٨٢). ومع ذلك فإن عالم الاجتماع جورج كومستوك يلاحظ بأنه بالنسبة للعنف فى الوسائط الفنية الجماهيرية:

«تنسب فرضية التطهير بشكل خاطئ إلى أرسطو، لكن الحقيقة أنه افترض فقط أنه بإثارة الشفقة والخوف، فإن النمط الدرامى للتراجيديا سوف يؤدى إلى تطهير هذين الشعورين. إنه لم يقل شيئًا عن السلوك العدوانى، وكان ذا بصيرة عندما لم يقل شيئًا (كومستوك ١٩٨٠، ص ١٣٠).

وإذا كان هناك دليل تجريبى عملى يدعم فكرة أن العنف السينمائى تعمل من خلال التطهير، فإنه ليس هناك تطابق بسيط ومباشر بين العنف على الشاشة وسلوك المتفرجين. والارتباط بين عنف العالم السينمائى وعنف العالم الحقيقى ارتباط معقد، وليس سهلاً فصله عن المتغيرات الأخرى، وهناك دائمًا أشكال عديدة يتوسط من خلالها. وبرغم هذا التعقيد، فإن القلق بشأن المؤثرات الناتجة عن العنف السينمائى قلق قديم قدم السينما. ومن غير المحتمل أن المتفرجين المعاصرين عندما يشاهدون الأفلام القديمة سوف يشعرون أن فيها قدرًا كبيرًا من العنف، ومع ذلك فإن الجمهور والنقاد فى كل مرحلة تاريخية قد وجدوا أن السينما فى مرحلتهم تبالغ فى تصويرها للعنف، وعلى سبيل المثال ففى حالة إدارة الرقابة فى ولاية إيلينوى مع فيلم «عربة السفر إلى ديدوود» (١٩٢٤)، فإن قاضى التحقيق أدان ما شعر بوضوح أنه عنف زائد فى الفيلم:

«يصور الفيلم أولاً عملية قتل، ثم معركة مع الهنود وسرقة بالإكراه لعربة السفر، ومحاولة للقتل، ثم إطلاق الرصاص على ما يبدو أنه مطعم، وقفز من النافذة، ثم سرقة عربة ديدوود وتدميرها، وقتل الحارس، وضرب

السائق وهو مربوط إلى شجرة، ثم عملية القبض على اللصوص، ثم الهروب من السجن عن طريق أقسى شخص فى المدينة، ثم إطلاق سراح سجين، وأخيرًا ما يسمى المعركة اليائسة للاستيلاء على المسرح، ثم محاولة للهروب، ثم سقوط رجل من ارتفاع ألف قدم ليلقى حتفه فوق الصخور» (برينس ٢٠٠٣، ص ١٨).

ومن أفلام الوحوش الكلاسيكية التى قدمتها شركة يونيفرسال، «دراكيولا» (١٩٣١) و«فرانكينشتاين» (١٩٣١)، وهما فيلمان قد يبدوان اليوم معتدلين تمامًا، ومع ذلك فإنهما فى زمانهما أدينا على نطاق واسع بسبب العنف والرعب غير المقبولين. وقامت إدارات الدولة والولايات عبر البلاد بالعديد من الحذف من فيلم «فرانكينشتاين»، واستمرت هذه الإدارات فى حذف مشاهد ولقطات من أفلام العنف التالية، وكذلك أيضًا أفلام العصابات، وكانت هذه الأخيرة تدان بسبب احتوائها على مستويات كبيرة من القتل كانت تظهر فيها المسدسات الكبيرة، بالإضافة إلى إظهار مصرع رجال الشرطة. وعندما عرض هذان الفيلمان معًا فى برنامج واحد فى عام ١٩٣٩، شكا المدرسون من أن الطلبة الذين شاهدوهما أصيبوا بالاضطراب المصحوب بالخوف والقلق. وكتب أحد المدرسين خطاب اعتراض على الشركات والموزعين الكبار فى صناعة السينما الهوليوودية، وشكا من أن مثل هذه الأفلام تقدم للمتفرجين إمكانية الاحتفاء بالرعب والقتل والاستمتاع بهما (برينس ٢٠٠٣، ص ٦٣،٦٤). وتوحى هذه الأمثلة بأن العنف على الشاشة محكوم بمواضعات التجسيد الموجودة فى فترة معينة، فى علاقتها بحساسيات الجمهور فيما يخص طبيعة ما هو حقيقى، وما هى العتبة الفارقة التى تحدد التجسيد البالغ. إن مواضعات تصوير العنف تتغير عبر الزمن، وكذلك تقييمات الجمهور حول ما يعتبر حقيقيًا ومقنعًا. لقد كان هذان الفيلمان مبالغين فى زمانهما، مثلما كان فيلم «إنقاذ الجندى رايان» (١٩٩٨) أو «بيت الضيافة» (٢٠٠٥) فى زمن معاصر.

وهناك عنصران مكونان للعنف على الشاشة: السلوك الذى يتم تصويره، والوسائل الأسلوبية التى يتم بها التصوير. إن السلوك ذاته لم يتغير كثيرًا عبر تاريخ السينما، ومنذ بدايتها ظلت الشخصيات تتلقى الضرب، وإطلاق الرصاص، والطعن، والخنق، والتشويه،

لكن التصميمات الأسلوبية التى استخدمها صناع الأفلام لتجسيد هذه الأنواع من السلوك قد تغيرت بقدر كبير تجعل السلوك العنيف على الشاشة اليوم أكثر قوة وتأكيدًا. والدراسة الموجزة للمواضعات المتغيرة للعنف السينمائى يمكن أن توضح كيف تغيرت الحدود بين المضمون المقبول والمضمون غير المقبول. وهنا تبدو مفارقة، إن العنف السينمائى كمفهوم لم يكن موجودًا فى الفترة المبكرة. إن «العنف» باعتباره تصنيفًا للمضمون فى السينما بوصفه ظاهرة مدركة فى أواخر الستينيات، مع سقوط الرقابة على السينما، وجماهيرية الأفلام التى كانت سوف تعد منتهكة للحدود فى الفترة السابقة. والأفلام الجماهيرية العنيفة فى الستينيات، والتى لم يكن ممكنًا ظهورها فى العقود السابقة، تتضمن «بونى وكلايد» (١٩٦٧)، و«الطيب والشرس والقبيح» (١٩٦٧)، و«دستة أشرار» (١٩٦٧)، و«العصبة المتوحشة». وقبل الستينيات والحريات الإبداعية الأكبر لصناع الأفلام التى بدأت فى تلك الفترة، كانت صناعة السينما شديدة الحرص فى تصوير العنف على الشاشة، لكن هذا المصطلح لم يظهر قط فى أية مذكرات إدارية حول تعليمات الصناعة أو فى ميثاق الإنتاج، الذى حكم صناعة السينما الهوليوودية بين عامى ١٩٣٢ و ١٩٦٨. وبدلاً من «العنف» بوصفه تصنيفًا مستقلًا، فإن ميثاق الإنتاج – الذى كان يتحكم فى هوليوود من داخلها – استخدم مصطلحات مثل «القسوة» أو «شنيع» لكى يصف المضمون الذى يعتبر مبالغًا ويحتاج إلى الحذف منه لكى يعرض. وقد استقى ميثاق الإنتاج فهمه لما يعتبر مضمونًا غير مقبول فى وحشيته أو قسوته من دراسة لأنواع المشاهد التى كان الرقباء المحليون يحذفونها من الأفلام خلال العشرينيات، وكانت تتضمن عنف السكاكين، والأسلحة الحادة مثل السهام والرماح التى تخترق أجساد الناس، وإطلاق الرصاص الذى يموت فيه رجال الشرطة، أو التى ينطلق فيها الرصاص بمعدل زائد، ومشاهد الضرب الطويلة أو التى تنتهى بإصابات مرئية فى الضحية، ومشاهد التعذيب، وتقطيع الأوصال والبتر، والمشاهد التى توضح معاناة الضحية.

كانت إدارة ميثاق الإنتاج (PCA) تعمل مع صناع الأفلام للتقليل من هذا النوع من المضمون فى الأفلام الهوليوودية. وكنتيجة لذلك ظهرت نظم بصرية محكمة للتجسيد السينمائى، كانت الكاميرا تتجنب فيها أن تنظر مباشرة إلى العنف الوحشى، ومن خلال

هذه النظم البصرية يوحى ببديل رمزى بدلاً عما كان يتم تصويره على نحو صريح. فى فيلم «الوجه ذو الندبة» (١٩٣٢)، وفى مشهد إطلاق الرصاص على رجل العصابة جافنى (بوريس كارلوف)، رأى المتفرج بدلاً من ذلك قوارير البولينج الخشبية وهى تترنح للحظة ثم تسقط. وفى فيلم «العالى والعملاق» (١٩٥٤)، فإن دمية صغيرة لدب تشتعل وسط حطام طائرة تخبرنا بأن الابن الصغير لبطل الفيلم (جون وين) قد لقى مصرعه فى الحادث. وفى فيلم «الرائحة الحلوة للنجاح» (١٩٥٧)، فإن قطعًا مونتاجيًا مفاجئًا إلى عازف إيقاع فى فرقة جاز يأخذ المتفرجين من مشهد يضرب فيه شرطيان عازفًا موسيقيًا، ليقوم فعل عازف الإيقاع مكان الضرب خارج الكادر.

لقد كان الافتراض الأيديولوجى الذى يحكم هذه السياسة هو أن تصوير العنف الصريح الفاضح تجاه الجسد الإنسانى يعد كريهًا ومنافيًا للذوق، ويتعدى الحدود التى يجب على صناع الأفلام عدم تجاوزها. وهكذا، وخلال الثلاثينيات والأربعينيات، كان يمكن لصناع الأفلام إظهار الرصاصات وهى ترتطم بجدار مبنى، وتحطم النوافذ، وتخترق الأثاث، لكن لم يكن من الممكن استخدام «الكبسولات» لإظهار أن الرصاصات تخترق أجساد الممثلين. ومن إحدى غرائب أفلام العصابات فى تلك الفترة، وفى مشاهد إطلاق الرصاص خلال قيادة السيارات، كان من الممكن إظهار المبانى العملاقة وهى تتحطم، لكن ليس ضحايا الرصاص وهم يموتون. ومن المواضعات الأساسية للعنف تجاه البشر فى تلك الفترة هى أن ضحايا العنف يموتون كأنهم يقعون فى النوم، بدون ألم. وفى فيلم «الحب الغريب لمارتا آيفرز» (١٩٤٦)، فإن والتر أونيل (كيرك دوجلاس) يصيب مارتا (باربرا ستافويك) برصاصة عن قرب فى بطنها، لتهوى فى سلام خارج الكادر كما لو أنها وقعت فى النوم. وكان هذا النوع من الموت الهادئ شائعًا فى أفلام تلك الفترة، وهو يصدم الجمهور المعاصر باعتباره غير واقعى على الإطلاق لأنهم تعودوا على رؤية علامات صدمة الرصاصة للجسد، وتقلصات ضحايا إطلاق الرصاص. ومن المؤكد أن استجابة مارتا – الاستجابة التى تشبه النوم – هى طريقة شديدة الأسلوبية فى تجسيد الهجوم العنيف. لكننى سوف أناقش فى الجزء الأخير من هذا الفصل كيف أن الأفلام اليوم أفضل كثيرًا فى تصوير الحقائق الأساسية حول العنف. إن ما تغير هو أن المتفرجين اليوم يتوقعون

أن يروا دليلاً مرئيًا على الصدمة والألم الجسمانيين. ومع ذلك فإن هذه العلامات عادة ما تتجسد بشكل جمالى فى السينما المعاصرة لدرجة أنها تصبح نوعًا من الهراء، مثلما يحدث عندما يتلقى الشرير فى فيلم عشرات الرصاصات التى تخترق جسده ويسقط ليبدو ميتًا، ثم يقفز ليعاود إطلاق الرصاص على البطل.

وفى الوقت الذى سعت فيه إدارة ميثاق الإنتاج لوضع حدود للعنف السينمائى، اندفع صناع الأفلام للاتجاه المضاد. لقد صوروا مشاهد يتم فيها سلخ الشخصيات أحياء، مثل فيلم «القطة السوداء» (١٩٣٤)، أو إلقاء طعام مشتعل على الوجوه فى فيلم «صفقة ظالمة» (١٩٤٨)، أو دفعهم فوق كرسى ذى عجلات على درجات السلم فى «قبلة الموت» (١٩٤٧). وفتحت الحرب العالمية الثانية الباب أمام مزيد من العنف فى مرحلة أفلام المواقع الحربية، مثل «باتان» (١٩٤٣)، الذى أظهر جانبًا من قطع الرأس. وتسامحت إدارة ميثاق الإنتاج مع مستويات أعلى من العنف فى أفلام الحرب أكثر من أفلام العصابات أو أفلام الرعب، ولكن صناع كل أنماط الأكشن كانوا يحاولون إدخال مزيد من العنف فى أفلامهم على الدوام، وكانوا منجذبين إلى إتقان تصوير أسلوبى أقوى للعنف، وفى وقت ما كانت معرفة تنفيذ مشهد إطلاق الرصاص العنيف أو مشهد ضرب مقنع، قد أصبحت جزءًا من معرفة إتقان الحرفة فى نظر أهل الصناعة، ولا يمكن الجهل بكيفية تنفيذ مثل هذه المشاهد. وهكذا، وبينما كان المونتاج والحركة البطيئة لم يصبحا بعد من الأدوات الشائعة والمعروفة فى تنفيذ عنف مشاهد إطلاق الرصاص حتى أواخر الستينيات، فإن موت تونى كامونتى فى «الوجه ذو الندبة» (١٩٣٢) ظل مثالا على صناع الأفلام الذين يريدون أخذ السينما إلى الأمام، فعندما كان كامونتى يتلقى رصاصات رجال الشرطة، فإن آلام احتضاره امتدت عبر تكوينات عديدة من زوايا كاميرا مختلفة، مما زاد من عذاب موته، وكان بول مونى - الذى لعب دور كامونتى - يحاكى تقلصات، إصابته بالرصاص، برغم عدم استخدام كبسولات تنفجر تحت ملابسه للإيهام بهذه الإصابات. كما لم تستخدم حركة بطيئة، لكن قليلاً من المونتاج أظهر بوضوح تام كيف يستطيع المونتاج تحقيق الإبطاء، من خلال الامتداد بزمن لحظة العنف. وبمجرد تنفيذ المشهد، ظل موجودًا فى السنوات التالية ليدرسه صناع الأفلام. وهكذا، بينما من المشكوك فيه أن تاريخ العنف فى السينما يمكن كتابته من خلال

الحركة فى اتجاه تصوير أكثر صدقًا، فإن الحقيقة أن تطور العنف السينمائى جاء فى شكل حركة نحو مزيد من التصوير القوى المتقن.

وقد وصل ذلك إلى ذروة خلال الستينيات، عندما ضعفت سلطة ميثاق إدارة الإنتاج، بالإضافة إلى وضع الأساس القانونى الذى استقرت عليه الرقابة الإقليمية. واندفع صناع الأفلام إلى الأمام ليكملوا مسيرتهم نحو شاشة أكثر دموية. وازدهرت أفعال العنف والصور التى كانت تتعرض للرقابة فى العقود السابقة. وتضمن تلك الصور مشهد الضرب الطويل لمارلون براندو فى «المطاردة» (١٩٦٦)، وإيلى والاش فى «الطيب والشرس والقبيح»، والصور التفصيلية لاختراق السهام أجساد الضحايا فى الصراع فى ديابلو» (١٩٦٦)، وحرق الضباط الألمان والنساء فى «دستة أشرار». لكن استخدام آرثر بن وسام بيكينباه للحركة البطيئة ومونتاج الكاميرا المتعددة فى «بونى وكلايد» و«العصبة المتوحشة» هو الذى أسس للنموذج الأسلوبى لعنف إطلاق الرصاص الذى ساد طوال أكثر من جيل. كما أنهما استخدما أيضًا كبسولات متقنة تحاكى إصابة الرصاصات لجسد الشخصيات، مما حول ما كانت تمنعه إدارة ميثاق الإنتاج إلى تقليد دموى مبهر. وعندما كانت العصبة، وبونى وكلايد، يتلقون الرصاصات القاتلة كان لحمهم وملابسهم تتمزق بقوة بصرية وجسمانية. بل إن بيكينباه ذهب إلى مدى أبعد حيث صمم كبسولات تصور دخول وخروج الرصاصات فى الجسد ومنه، فى جروح صورت بوضع قطع من اللحم داخل الكبسولة المتفجرة حتى تبدو كأنها أجزاء من لحم الشخصيات تنفجر وتتمزق بسبب الرصاصات.

وبينما كانت الأيديولوجيا التى تحكم تجسيد العنف خلال فترة إدارة ميثاق الإنتاج فى هوليوود، تفرض أن تكون مثل هذه التجسيدات نظيفة ومعقمة، بالإضافة إلى الطلب الغريب تمامًا بألا يكون العنف خطيرًا ولا يظهر ضررًا للبشر حتى فى حالة قتلهم، فإن التناول الجديد أكد على القوة التدميرية للعنف، خاصة على اللحم البشرى. وبالفعل فإن بيكينباه أكد مرة بعد أخرى أنه أراد أن يُظهر الألم فى العنف السينمائى، لأنه يرى أن الأسلوب القائم فى هوليوود زائف وغير واقعى. ومن المفارقات أن الجمهور والنقاد اعتبروا أن أسلوبه فى الحركة البطيئة والمونتاج أكثر واقعية من المعايير القائمة التى كان يريد

الانقلاب عليها. وعلى النقيض فإن بيكينباه كان يصر دائمًا على أن أسلوبه مصطنع، لكنه من خلال هذا الاصطناع يستطيع أن يقتنص الحقيقة حول العنف التى تجنبتها هوليوود، لأنها كانت تزيل عن الناس إنسانيتهم، أو تدمر هذه الإنسانية. ولقد أراد أن يصور ذلك بأن يؤكد على فظاعة الآلام الممتدة لاحتضار الشخصيات.

احتوى فيلم «العصبة المتوحشة» على مشاهد طويلة وتفصيلية للمذابح، وكان أكثر أفلام العنف تعقيدًا حتى تلك الفترة، وكان له تأثير مرعب على الجمهور لأنه جعلهم واعين بالطرق الجديدة للنظر فى العنف السينمائى، وتصويره على الشاشة. ولم يكن هناك ما يمكن مقارنته فى هذا التأثير حتى جاء فيلم سبلبرج «إنقاذ الجندى رايان»، والذى صدم الجمهور بالحدة ذاتها والقوة الثورية التى كانت لفيلم بيكينباه قبل ثلاثين عامًا. لقد سعى سبلبرج أيضًا للتغلب على النماذج الأسلوبية القائمة التى تحكم تجسيد معارك الحرب العالمية الثانية. ومثل بيكينباه كان الحل عنده هو خلق طريقة جديدة للرؤية، مستخدمًا تصميمًا شكليًا جديدًا لم يكن الجمهور يألفه تمامًا. وفى هذه الحالة، تضمن هذا التصميم تجريبًا راديكاليًا فى السرعة وزاوية غالق الكاميرا، والتلاعب بالعدسة وطرق تحميض الفيلم، والتى اشتركت مع التصوير شديد العنف فى تفاصيله للجروح الناشئة عن الرصاصات، والأجساد التى تتمزق أشلاء بسبب المتفجرات. كما أنه استغنى عن مواضعات السرد التقليدية فى أفلام هوليوود الحربية، حيث كانت مشاهد موت الشخصيات الرئيسية والثانوية تحدث عن نقاط واضحة ومحددة سلفًا فى القصة، واستخدم بدلاً منها جوًا وجوديا مثيرًا للاضطراب، ففى وسط فوضى المعركة يمكن أن يأتى الموت فى أية لحظة لأى إنسان.

إن هذا الفهم الوجودى لأن الموت العنيف لا يمكن الهروب منه، وأنه يهدد من كل الجوانب، هذا الفهم هو إدراك اجتماعى يفصل الفترة المعاصرة عن الفترات السابقة للعنف السينمائى، حيث كان الحادث العنيف مفهومًا على أنه استثنائى وغير عادى. ففى أفلام الرعب القديمة، كان يتم قتل الوحوش فى نهاية الفيلم بشكل واضح تمامًا، لكن أفلام الرعب اليوم تنتهى بالوحوش وهم لايزالون مطلقى السراح. وعلاوة على ذلك، فإن العنف التفصيلى الذى وضعه سبلبرج لأول مرة داخل فيلم عن الحرب العالمية الثانية، يضرب

بجذوره فى أفلام الرعب التى ظهرت فى الجيل السابق. وفى هذا المجال، فإن نمط أفلام الرعب هو الرابطة الرئيسية بين تجربة بيكينباه فى نمط أفلام الويسترن فى «العصبة المتوحشة»، وتجربة سبلبرج فى نمط أفلام الحرب فى «إنقاذ الجندى رايان». إن القتل العشوائى شديد العنف عند بيكينباه ازدهر فى أفلام الرعب التالية، خاصة ذات العنف التفصيلى التى بدأت فى الزيادة خلال الثمانينيات، حيث كان مثل هذا العنف يشكل تقريرًا حول الطبيعة التى لا ترحم فى العالم. وكما توحى هذه التطورات، فإن الأفلام اليوم قاسية مع متفرجيها، وأكثر عدوانية وهجومًا، من جانب لأن تقنيات العنف السينمائى (الأطراف الصناعية، والمؤثرات الرقمية) جعلت مظاهر العنف أكثر سهولة فى تنفيذها، ومن جانب آخر لأن المتفرجين فيما يبدو يعتبرون أن مثل هذه القسوة نتيجة لتصوير أكثر صدقًا للعالم الذى يعيشون فيه. وفى الحقيقة أن ذلك هو السبب فى أن الوحشية التى صدمت المتفرجين فى الثلاثينيات تبدو باهتة وشاحبة اليوم. لقد كانت الأفلام الأولى تظهر أحيانًا، ويتم إعدادها وتصويرها بقدر أكبر من الحساسية وعدم المباشرة.

أما القسوة الظاهرة فى السينما المعاصرة فهى تحبس الأنفاس بحق. ففى نمط أفلام الرعب على سبيل المثال، ظهرت سلسلة من أفلام التعذيب أثبتت نجاحًا فائقًا فى شباك التذاكر. وأفلام مثل «منشار» (٢٠٠٤) و«بيت الضيافة»، والسلاسل اللاحقة لهما، تضع سردًا حول عملية اختطاف وتعذيب بطىء للشخصيات، التى يظهر تعذيبهم الجسمانى على نحو بصرى رهيب. وأعاد ميل جيبسون فى «آلام المسيح» (٢٠٠٤) الحياة لتعذيب يسوع، عندما توقف جيبسون طويلاً عند تمزيق جسد يسوع عند ضربه بالسياط وصلبه. وقال المعجبون بالفيلم إن ذلك كان التصوير الأكثر واقعية لهذه الأحداث، برغم أن أحدًا منهم لم يكن سيئ الحظ لدرجة أن يشهد ضحية تجلد بالسوط الرومانى ذى السيور العديدة أو تدق فى يده مسامير على الصليب. وفى الحقيقة أن الكثير مما صوره جيبسون فى الفيلم يتلاءم مع مواضعات العنف السينمائى أكثر من ملاءمته للحقائق المعروفة حول النتيجة الفسيولوجية للجلد والصلب. ولكن برغم ذلك، فإن قسوة الفيلم الشديدة بدت كأنها تعطى المعجبين ما اعتبروه حكاية أصدق عن أيام يسوع الأخيرة.

إن هذه الأفلام المعاصرة أكثر خشونة وتفصيلاً فى تجسيدها للعنف بشكل واضح تمامًا، لكن ماذا عن الافتراض الناتج عن ذلك بأن مثل هذه المعالجة تقدم تفسيرًا أكثر صدقًا لظاهرة العنف الإنسانى؟ وإذا كان المرء يسلم بأن المتفرجين قد يشعرون بقلق أكثر حول عالمهم الآن مقارنة بالأجيال السابقة، وأن المستوى الأعلى من القسوة فى الأفلام الآن ذا علاقة بهذا القلق، فإن هناك عاملين يجب وضعهما فى الاعتبار، فبهذه الطرق الرئيسية، فإن عالم العنف السينمائى فى الأفلام من التيار السائد يظل عالمًا غير واقعى تمامًا، أما العامل الأول فإنه إذا كان المتفرجين اليوم محاطين بصور وسائط الاتصال عن عنف هائل – فى الأفلام، وعلى شاشة التليفزيون، وفى ألعاب الفيديو – فإن ذلك كله فى جوهره عنف مصنوع داخل إطار سردى يضع العنف فى توليفات أخلاقية من الثواب والعقاب، ويعرف المتفرجون دائمًا أنه عنف مصنوع. وعلى النقيض، فإن صور عنف العالم الحقيقى يتم تنظيمها، ورقابتها، والتحكم فيها بشكل أكثر إحكامًا.

إن قتل وتشويه المواطنين العراقيين، الذين تستهدفهم فى العادة القوات الأمريكية، كانا سمة منتشرة ودائمة فى الحرب العراقية، لكن من النادر أن التقطت لها صور فوتوغرافية أو سينمائية، على الرغم من أن الصحافة تكتب عنها تقارير مطولة. وتمنع حكومة الولايات المتحدة تصوير التوابيت العائدة للجنود الأمريكيين الذين لقوا مصرعهم فى العراق. وإن صور الطائرات وهى تتحطم فى مركز التجارة العالمى فى ١١ / ٩، وسقوط البرجين، هذه الصور متاحة تمامًا، لكن ليست صور الضحايا الذين قفزوا وسقطوا، فقد منعت هذه الصور على نطاق واسع، خاصة صور أشلاء الضحايا فى الشارع. وفى أعقاب إعصار كاترينا، كانت مئات الجثث ملقاة فى نيوأورليانز، ومع ذلك امتنعت وسائل الأخبار عن إظهار مدى هذه الوفيات.

إن العنف المتخيل (الروائى) منتشر فى الثقافة المعاصرة عبر وسائط الاتصال، لكن صور الموت الحقيقى غير متاحة برغم زيادتها فى العالم خارج الشاشة. كيف يمكن للمرء إذن أن يحكم على صدق اللغة البصرية للعنف فى السينما المعاصرة؟ لقد أصبح الأمر متزايد الصعوبة بسبب هذه المفارقة: يتم تضخيم وتجسيد العنف باعتباره بناء مصطنعًا، بينما يصبح التسجيل البصرى للعنف الفعلى فى العالم ضحية للأجندات السياسية التى تسعى إلى قمعه. لذلك فإن هناك لدى المتفرجين إطارًا بصريًا مرجعيًا، يعانى من التشوه

فيما يخص مواضعات التجسيد التى تسود فى وسائط الاتصال المعاصرة. والمشكلة الثانية يجب أن تقيم أى حكم بأن الأفلام اليوم أفضل فى تصويرها العنف من أجيال سابقة. وهذه المشكلة ذات علاقة بانجذاب السينما إلى الأكشن والحركة، وهو الأمر الذى لاحظه دى بالما. إن تفضيل السينما للعنف كان يعنى أن تجسيد العنف يحدث بشكل طاغٍ فى شكل أساليب العروض المبهرة، حيث تزايد التوتر العاطفى، ثم إطلاق طاقة العنف، يحتلان الأسبقية. إن الخارجين على القانون فى أفلام الويسترن، أو رجال العصابات، يمضون بشكل درامى تجاه المواجهة فى الذروة مع الخصوم، ويطغى على المتفرج إحساس التوقع، ويأتى مشهد مثير ممتد يظهر معركة حامية الوطيس لتبادل إطلاق الرصاص، حيث تجد الشخصيات فرصًا عديدة للموت الدرامى والبطولى.

إن عنف إطلاق الرصاص الحقيقى مختلف، وما لا تلتقطه الأفلام – بسبب ثباتها على أسلوبية الإبهار– هو ما يحدث فى أعقاب هذا العنف الحقيقى. وهنا يجب علىّ أن أتحدث بشكل أكثر شخصية لكى أصف هذه الحالة. لقد كنت أستاذًا فى معهد التكنولوجيا فى فيرجينيا طوال ما يقرب من عشرين عامًا، وخلال تلك الفترة كان المكان هادئًا ومسالمًا للحياة والعمل فيه، لكن ذلك تغير فى ١٦ أبريل ٢٠٠٧، عندما انطلق طالب مخبول فى حالة هياج، وقتل بالرصاص اثنين وثلاثين شخصًا. كان قد قتل طالبين فى مبنى النوم فى الصباح الباكر، وبعد ساعات أغلق الأبواب بالسلاسل لمبنى يتضمن العديد من فصول الدراسة، وظل يتنقل من غرفة إلى أخرى وقتل كل من استطاع قتلهم، ليلقى ثلاثون شخصًا مصرعهم، ويجرح خمسة وعشرون. كان إطلاق الرصاص بالغ السرعة، ولم تستغرق المذبحة إلا خمسة عشر دقيقة، لكن النتائج العميقة، والمعنى الحقيقى لهذه الحادثة. كانت فى أعقابها. لقد حاول المذهولون من أفراد عائلات الضحايا، وأصدقاؤهم، وأعضاء هيئة الجامعة، حاولوا جاهدين فهم ما حدث. لقد تغيرت حالة هؤلاء الناس إلى الأبد، وتجلت شبكة العلاقات بقوة بينهم. فى الأفلام، يكون ضحايا القاتل متفرقين ومقتصرين أساسًا على هؤلاء الذين لقوا مصرعهم بالفعل، وقد تبقى زوجة أو صديق أو زميل أحياء فى نهاية القصة لكى يتذكروا الشخصية التى ماتت، لكن الأفلام لا تلتقط شبكة الارتباط الاجتماعى التى يترك عليها العنف الحقيقى أثرًا مرعبًا. وفى الحياة، فإن هؤلاء الذين يتأثرون كثيرو

العدد، لأن من سقطوا تركوا عائلات، وأصدقاء، ومعارف، ولهؤلاء أصدقاء وعائلات تأثروا بدورهم لأنهم يعرفون شخصًا على علاقة بالحادث العنيف. إن الأفلام لا تلتقط تلك الشبكة من التأثيرات جيدًا، ومن المؤكد أنها لا تلتقط جيدًا ما يحدث فى أعقاب الحادث. إن الحزن المقيم الذى يتركه فقدان شخص عزيز لم يكن قط مثيرًا لاهتمام صناع الأفلام، بقدر اهتمامهم بإعدام المشهد الذى يتضمن العنف وتصويره بشكل أسلوبى. إن أعقاب الحادث تحدث بداخل النفس، وهو أقل فى نزعته البصرية. وصناع الأفلام، خاصة فى أنماط الأكشن الجماهيرية، منجذبون إلى آليات العنف، لكنهم منجذبون بدرجة أقل لما يتركه العنف فى العالم بعد أن ينتهى. لكن فى مجتمعى، كان ذلك هو معنى وتأثيرات مذبحة القاتل.

العنف إذا تصنيف أساسى للتعبير فى السينما، وهو تصنيف جذب بقوة صناع الأفلام والجمهور، ومع ذلك فإن فهم السينما للموضوع جزئى، ومنحاز، وبالتأكيد فإنه مضلل. إن السينما تلصق مبالغة أسلوبية كبيرة بتصوير الموت العنيف، وهذا العنف بوصفه أسلوبًا هو شىء تستطيع الأفلام أن تصنعه بشكل فائق الجودة. ومع ذلك فإن العنف بوصفه ظاهرة إنسانية يحتوى على قوة وتعقيد كثيرين ما فشلت السينما فى فهمهما، خاصة السينما الجماهيرية.

* * *

انظر أيضًا «الرقابة» (الفصل ٣).

المراجع

Artaud, A. (1958) *The Theater and Its Double*, trans. M. C. Richards, New York: Grove Press.

Bandura, A. (1973) *Aggression: A Social Learning Analysis*, Englewood Cliffs, NJ: Prentice-Hall.

Bok, S. (1998) *Mayhem: Violence as Public Entertainment*, Reading, MA: Addison-Wesley.

Cerulo, K. (1998) *Deciphering Violence: The Cognitive Structure of Right and Wrong*, New York: Routledge.

Clover, C. (1992) *Men, Women and Chainsaws: Gender in the Modern Horror Film*, Princeton, NJ: Princeton University Press.

Comstock, G. (1980) "New Emphases in Research on the Effects of Television and Violence," in E. L. Palmer and A. Dorr (eds.) *Children and the Faces of Television*, New York: Academic Press.

Goldstein, J. (ed.) (1998) *Why We Watch: The Attractions of Violent Entertainment*, New York: Oxford University Press.

Hamilton, J. (1998) *Channeling Violence: The Economic Market for Violent Television Programming*, Princeton, NJ: Princeton University Press.

Lichtenfield, E. (2007) *Action Speaks Louder: Violence, Spectacle, and the American Action Movie*, Middletown, CT: Wesleyan University Press.

McArthur, D., Peek-Asa, C., Webb, T., Fisher, K., Cook, B., Browne, N., Kraus, J., and Guyer, B. (2000) "Violence and Its Injury Consequences in American Movies: A Public Health Perspective," *Western Journal of Medicine* 173 (September): 164–8.

Paik, H., and Comstock, G. (1994) "The Effects of Television Violence on Anti-social Behavior: A Meta Analysis," *Communication Research* 21(4): 516–46.

Pally, M. (1984) "'Double' Trouble," *Film Comment* 20 (September–October): 12–17.

Potter, W., and Smith, S. (2000) "The Context of Graphic Portrayals of Television Violence," *Journal of Broadcasting and Electronic Media* 44(2): 301–23.

Prince, S. (ed.) (2000) *Screening Violence*, New Brunswick, NJ: Rutgers University Press.

—— (2003) *Classical Film Violence: Designing and Regulating Brutality in Hollywood Cinema, 1930–1968*, New Brunswick: Rutgers University Press.

Sharrett, C. (ed.) (1999) *Mythologies of Violence in Postmodern Media*. Detroit: Wayne State University Press.

Slocum, J. (ed.) (2001) *Violence and American Cinema*, New York: Routledge.

الجزء الثانى

مؤلفون واتّجاهات

(٢٧)

رودولف آرنهايم

جينهي تشوي

منذ بداية القرن العشرين، كانت هناك محاولة مستمرة لرفع مكانة السينما - الفنية أو غيرها - وأخذت هذه المحاولة مسارات عديدة، سواء من خلال الارتباط مع الأشكال الفنية التقليدية السابقة عليها، أو من خلال الاختلاف عن هذه الأشكال. وعلى سبيل المثال فإن حركة «سينما الفن» فى فرنسا، وحركة «سينما المؤلف» فى ألمانيا»، حاولتا اجتذاب جمهور الطبقة الوسطى من خلال الاقتباس عن الأعمال الأدبية، التى يجدها جمهور الطبقة الوسطى ذات موضوعات جادة. لكن منظرى السينما الكلاسيكيين - مثل رودولف آرنهايم، وأندريه بازان، وسيرجى إيزنشتين - اتخذوا معالجة مناقضة، وقالوا بأن هناك مجموعة من السمات المميزة للوسيط السينمائى، وأن الفيلم بوصفه فنًا يجب أن يكتشف هذه السمات المميزة للوسيط.

وهذا الفصل يدرس نظرية السينما عند آرنهايم، بتعقب أسبابه للتفكير فى أن السينما شكل فنى مستقل. وحيث إن التقاء الوسائط الفنية أصبح معتادًا داخل صناعة السينما فى العالم، فإننا قد نجد أن دافع صاحب النظرية الكلاسيكية لاكتشاف السمات الخاصة بالوسيط دافعًا عفى عليه الزمن إلى حد كبير. وقد يكون امتزاج الوسائط ظاهرة تاريخية مشروطة، حيث تلعب السينما دورًا مهمًا، لكن الاهتمامات الجمالية تبقى فيما يتعلق بالعلاقة بين السينما والوسائط الأخرى. وتوجد تحفظات لدى آرنهايم حول بعض التطورات التقنية داخل تاريخ السينما، لأنه يعتقد أن الإمكانية الفنية للسينما تكمن فى

حدودها التقنية. ويدعونا إلى أن نضع فى اعتبارنا دائمًا العلاقة بين التقنية والجماليات، لكى نوازن ميل المعالجة المعاصرة تجاه تقنية السينما، وتؤكد على أنها وسيط بلا حدود.

- الحقيقى، والسينمائى، والطبيعى

يهتم آرنهايم بالسينما باعتبارها فن، ويصف معالجته بأنها «نظرية مادية»، وطبقًا لها فإن المبادئ الجمالية للوسيط يجب أن تقوم على سمات مادية (آرنهايم ١٩٥٧ ج، ص ٢). ومثل بقية الوسائط الفنية الأخرى - مثل الصور، والموسيقى، والرقص، والأدب - يمكن للسينما أن تؤدى وظائف عديدة، إحداها وظيفة فنية. وبالنسبة لآرنهايم، ليست كل الأفلام فنًا وليست فى حاجة إلى أن تكون. ولكن لكى يمنح السينما إمكانية فنية فقد كان عليه أولاً أن يدحض الزعم الشائع آنذاك بأن الوسيط السينمائى يفتقد الإمكانية الفنية. وكان النقد الأساسى للسينما يأتى من سمات محددة لقدرتها التجسيدية: فالسينما بوصفها وسيطًا فوتوغرافيًا ليست إلا نسخًا للواقع.

وإحدى نتائج مثل هذا النقد هو أن العملية الآلية المتضمنة فى الفوتوغرافيا والسينما لا تسمح بالتحكم أو التدخل الإبداعى من جانب من يصنع العمل الفنى. وعلى سبيل المثال، يستطيع المصور التشكيلى أن يتدخل فى أية لحظة خلال عملية صنع اللوحة، بدءًا باختيار مادة الموضوع، والرسم، ولون الصبغات، إلى سمك ضربة الفرشاة. وعلى النقيض فإن صانعى الأفلام وعمال الكاميرا ليس لديهم إلا عدد محدود من التحكم - مثل الإضاءة ووضع الأشياء خلال عملية التصوير- بينما يتحقق الجزء الأكبر من العملية خلال عملية آلية بشكل أو بآخر. وكما يلاحظ نويل كارول، فإن مثل هذا الاتهام يأتى من النزعة الفنية المتنامية فى أواخر القرن التاسع عشر وبدايات القرن العشرين تجاه النزعة المضادة للمحاكاة (كارول ١٩٨٨، ص ٢١). ومن بودلير حتى كروتشه، استمر الزعم بأن الوظيفة الأساسية للفن يجب ألا توجد فى محاكاة الطبيعة، وهكذا فإن السينما - التى تتفوق فى «إعادة تقديم» الواقع - تعتبر غير كافية جماليًا لكى تنتمى إلى عالم الفنون الرفيعة.

وفى محاولة آرنهايم لمقاومة النقد الجمالى للفوتوغرافيا والسينما، فإنه يتساءل إذا ما كانت العملية السينمائية آلية وتلقائية بحق. ويلاحظ آرنهايم فى الصورة الفوتوغرافية

لشىء بسيط - مثل مكعب - لا تتحقق بشكل آلى، وهى يمكن أن تنجح أو تفشل فى جعل الشىء قابلاً للتعرف عليه من جانب المتفرج، لذلك فإنها تحتاج إلى مهارة المصور الفوتوغرافى لكى يجد الزاوية والإضاءة الملائمين (آرنهايم ١٩٥٧ أ - ١٩٣٣، ص ٩،١٠). والقدرة التجسيدية (التمثيلية للفوتوغرافيا والسينما هى إذن ليست أمرًا مسلمًا به، لكنها شئ يمكن تحقيقه بفضل مهارة المصور الفوتوغرافى. ولا يفسر آرنهايم العلاقة بين الصورة الفوتوغرافية وما تشير إليه باعتبارها مسألة «الصدق» أو التطابق. إنها بالأحرى تتضمن الحساسية الجمالية للمصور الفوتوغرافى الذى يمكن أن يقدم رؤية إلى الشىء. يجب على صانع الفيلم الفنان أن يقتنص جوهر الشىء أو الحدث، وليست هناك مجموعة من القواعد ليتبعها. ويقول آرنهايم: «ليست هناك وصفة جاهزة لكى تساعد المرء على اختيار العنصر المميز أكثر من العناصر الأخرى، إنها مسألة إحساس» (آرنهايم ١٩٥٧ أ، ص ١٠). وكان الافتراض الشائع آنذاك هو أن الفوتوغرافيا والسينما لا تستطيعان أن تكونا فنًا، وهو الافتراض عن فهم خاطئ بأن عملية صنع الفيلم آلية وتلقائية. وكما يؤكد آرنهايم، فإنها تتطلب فقط مستوى من المهارة من جانب صانع الفيلم لكى يميز المتفرج الشىء الذى تم تصويره، لكنها تتضمن أيضًا حساسية جمالية لكى يختار صانع الفيلم ويضع فى المقدمة العناصر الأكثر أهمية فى الموضوع.

كما يؤكد آرنهايم على أن الرابطة بين الوسيط السينمائى والواقع لا تؤدى إلى عملية آلية وتلقائية تمامًا، كما أن السينما لا تنسخ التجربة الإدراكية لما هو واقعى. ويضع آرنهايم قائمة بمجموعة من سمات السينما التى تميز الإدراك السينمائى عن الإدراك الطبيعى، وتلك تتضمن ١- اختزال العمق، ٢- الإضاءة، ٣- وضع حدود للشاشة، ٤- غياب المتصل المكانى الزمانى، ٥- غياب اللون والتآزر الحسى غير البصرى (أى اشتراك حواس غير البصر- مثل اللمس أو حتى السمع من وجهة نظر آرنهايم - فى عملية الإدراك السينمائى - المترجم)، لذلك فإن التشكيل السينمائى للواقع يفشل فى أن يعطى نسخة مطابقة للإدراك الطبيعى. وعلى سبيل المثال، وفى الصور السينمائية، فإن الأحجام والأشكال لا تبقى ثابتة بالطريقة التى نرى بها الأشياء البعيدة فى الواقع، وبدلاً من ذلك فإن الشىء فى الخلفية من اللقطة يبدو أصغر من حجمه الطبيعى، وذلك لأن رؤية الكاميرا تكون من خلال

عين واحدة (آرنهايم ١٩٥٧ أ، ص ١٣، ١٤). (يتحقق الإحساس بالمنظور وبحجم الأشياء من خلال الصورتين اللتين تراهما العينان فى اللحظة ذاتها، وإذا أغمضت عينًا ونظرت بعين واحدة يقل الإحساس بالمنظور وتناسب أحجام الأشياء البعيدة والقريبة – المترجم). وعلاوة على ذلك فإن سينما الأبيض والأسود تختزل الجدول اللونى الطبيعى إلى «باليتة» ألوان محدودة، وهو ما ينتج عنه إعادة ترتيب الألوان والأشياء بالنسبة لبعضها البعض. إن ظل أوراق الشجر فى سينما الأبيض والأسود يمكن أن يرتبط بشفاة امرأة من خلال تشابه الظلال الرمادية، مما يجعل المتفرج يصنع ارتباطًا لا يصنعه فى الحياة العادية.

والسمات التى ينسبها آرنهايم للسينما ليست كلها خاصة بالوسيط السينمائى. فالعديد منها مشترك مع الفوتوغرافيا، أو ينبع من حقيقة أن السينما وسيط فوتوغرافى. لكن آرنهايم يتمسك بأحد العناصر، والذى يعتقد أنه يميز السينما عن كل من الفوتوغرافيا والمسرح. إن السينما تصنع فى المتفرج تأثيرًا مميزًا بالفرجة، ويقول آرنهايم بأن الصورة السينمائية ليست ثنائية الأبعاد تمامًا ولا ثلاثية الأبعاد تمامًا، فهى تقدم إيهامًا «جزئيًا» بالمكان الحقيقى. ويشير آرنهايم بكلمة «جزئى» إلى عنصرين مختلفين: ١- لاواقعية المكان السينمائى تكون فى العادة غير ملحوظة، ٢- المعلومات المتجمعة من الصورة السينمائية تكون غير متكاملة (آرنهايم ١٩٥٧ أ، ص ٢٨، ٢٩). والعنصر الأول هو الذى يصنع الحدود بين الوسيط السينمائى والوسائط الأخرى القريبة منه، وسوف أعود إلى هذه النقطة لاحقًا. أما المعنى الثانى لكلمة «جزئى» فهو فى توافق مع المبادئ الأساسية لعلم نفس «الجشتالت»، فحتى أكثر عمليات الرؤية بدائية لا تستقبل بشكل سلبى المعلومات من العالم الحقيقى، لكنها تقوم بشكل إبداعى بتنظيم المواد الخام الحسية طبقًا لمجموعة من المبادئ. وفى الإدراك الطبيعى، لا نكون فى حاجة لكل تفصيلة لكى نستنتج «الكل». وبالمثل، ومع عناصر بارزة قليلة من الأشياء والأحداث المعروضة فى الفيلم، يمكن أن يكون للمرء إحساس قوى بما هو حقيقى. لكن الإيهام الجزئى بالمعنى الثانى ليس متفردًا بالوسيط السينمائى وحده، لكنه يمكن أن يكون مشتركًا مع أى نوع من الفن.

إذن إلى أى مدى تشترك التجربة الإدراكية للسينما فى الإيهام؟ يفترض آرنهايم وجودًا متصلاً بين ما هو مجرد إلى ما هو حقيقى فى تجسيد المكان، باعتبار أن

الفوتوغرافيا هى الأكثر تجريدًا، والسينما فى المنتصف، والمسرح هو الأكثر قربًا بما هو حقيقى. ليس لدى المتفرج السينمائى اعتقاد زائف حول ما يراه، وهو لا يعتبر أن الصورة السينمائية حقيقية. لكن للسينما قدرة حركية فى المكان والزمان لا يملكهما الفوتوغرافيا أو المسرح، كما أن السينما لا تلفت انتباه المتفرج كثيرًا إلى ذلك. إن الصورة السينمائية مقيدة بإطارها، ويمكن بسهولة أن تسمح بالمونتاج، سواء داخل المشهد أو بين المشاهد وبعضها البعض. ويقول آرنهايم: «إن نتيجة كون السينما «صورة»، هو أن تتابع المشاهد المتنوعة فى المكان والزمان لا يتم الشعور به باعتباره متعسفًا، إن المرء ينظر إلى المشاهد بهدوء وكأنه ينظر إلى مجموعة من صور البطاقات السياحية» (آرنهايم ١٩٥٧ أ، ص ٢٨). ويمضى ليقول: «إذا كنا فى إحدى اللحظات نرى لقطة عامة لامرأة فى خلفية غرفة، وفى اللقطة التالية نرى لقطة قريبة لوجهها، فإننا نشعر ببساطة أننا «قلبنا الصفحة» وننظر إلى صورة جيدة» (آرنهايم ١٩٥٧ أ، ص ٢٨). ولابد أن لدى آرنهايم فى ذهنه نظامًا خاصًا للمونتاج يشبه مونتاج الاستمرارية فى هوليوود، حيث لا يكاد المتفرج أن يلاحظه. وعلى النقيض، فإن المسرح يستخدم المكان «الحقيقى» إلى حد ما، والذى لا يسمح بالمونتاج داخل المشهد. لكن آرنهايم لا يمضى أكثر من ذلك لكى يفترض وجود علاقة بين المتفرج والمكان المتخيل أو النتيجة الأيديولوجية المتضمنة، والتى تصبح مركز الجدال بين منظرى السينما ما بعد الكلاسيكية، مثل جان لوى بودرى، وكريستيان ميتز الذى يميل إلى السيميوطيقية والتحليل النفسى.

وملاحظات آرنهايم الأونطولوجية والمعرفية حول السينما قادته إلى دحض النقد السائد للوسيط السينمائى. إن السينما بعيدة عن أن تكون نسخة مطابقة للواقع، أو أن تقدم للمتفرج تجربة إدراكية بديلاً عن كل من الإدراك الطبيعى والإدراك الذى تقدمه الوسائط الفنية الأخرى. ومع ذلك، وبالنسبة لآرنهايم فإن عدم اكتمال أو دقة عملية النسخ «الآلية» عند الوسيط السينما لا يجب اعتبارها نقائص تقنية، على العكس فإنها يجب اعتبارها أساس الاستخدام الفنى للوسيط. وفى فصل «صنع الفيلم»، يوضح آرنهايم كيف أن كل «عيب» أو «نقيصة» فى الوسيط السينمائى يمكن أن تعطى آثارًا فنية. وله قول يعبر عن هذه الفكرة بوضوح: «يبدأ الفن حيث يتوقف النسخ الآلى، وحيث شروط

وظروف التجسيد تخدم بطريقة ما فى صياغة الشىء» (آرنهايم ١٩٥٧ أ، ص ٥٧). وطبقًا لآرنهايم، فإن الإمكانية الفنية للوسيط يجب العثور عليها فى القيود التقنية ذاتها. وكما يلاحظ جون إلستر، فإن الإبداع يتضمن «اختيار القيود» و«الاختيار داخل القيود» (إلستر ٢٠٠٠، ص ١٧٦). والاختيار الأساسى للوسيط من جانب صانع الفيلم سوف يفرض قيودًا تقنية بالضرورة، يمكن له بداخلها أن يبحث عن الإمكانات الفنية لوسيط. تأمل مثلاً العمق المختزل للمجال فى السينما، والذى يمكن أن يؤكد على حالة نفسية للشخصية. ويأخذ آرنهايم مثالاً من فيلم كينج فيدور «الزحام» (١٩٢٨)، والذى يوضح نزوعًا جماليًا للوسيط: إن هناك صبيًا يسرع إلى منزله عندما يرى زحامًا حوله تجمع على إثر صوت سيارة الإسعاف، الكاميرا موضوعة فى الطابق الثانى، وتنظر إلى أسفل نحو الباب عندما يدخل الصبى، وعندما يقترب الصبى من أعلى السلم، يظهر كبيرا بشكل غير متناسب (لأنه أصبح أقرب للكاميرا - المترجم) وذلك بتأثير عدسة الكاميرا، وهو الأمر الذى يعبر عن خوفه من سماع الخبر المفزع بأن أباه قد مات.

إن وضع حدود للمجال البصرى، وهو قيد تقنى آخر، كما أنه إمكانية جمالية بالنسبة للوسيط، وضع هذه الحدود يؤدى إلى إحدى أهم وظائف السينما: وجود إطار، والذى يشكل مجالاً واسعًا لتقنيات وأدوات السينما - مثل بُعد الكاميرا واقترابها، والزاوية، والحركة، والمونتاج - فى مقابل حدود أخرى، مثل غياب اللون، أو حدود المتصل المكانى الزمانى، والتى تنتج عن أداة واحدة بشكل أو بآخر (الفيلم الخام وتحميض الفيلم)، أو عن تقنية (المونتاج). إن لدى المتفرجين فى المسرح حرية بصرية أكبر فيما يتعلق بما ينظرون إليه، وفى المقابل فإن لدى السينما مجموعة من الأدوات لتوجيه اهتمام المتفرج والتحكم فيه. ويعاود آرنهايم الإشارة مرارًا وتكرارًا إلى الأفلام الكوميدية الصامتة العظيمة فى كتابه «السينما كفن»، ليقدم نماذج كثيرة على الحيل التى يخلقها إطار الكادر. وعلى سبيل المثال فى فيلم «المصور» (١٩٢٨)، هناك فتاة استقبال، وهى موضع اهتمام بطل الفيلم. إن الفتاة تدخل المكتب، لكن مكان الانتظار لا يظهر فى الكادر، وعندما يتغير الكادر نرى باستر كيتون جالسًا على مقعد فى الركن، لقد كان فى انتظارها طوال الليل. إن ذلك الكشف السردى والمكانى يمكن أن يأتى بوصفه مفاجأة طريفة للمتفرج، لينتهك توقع المتفرج عن المكان.

وفى ضوء الإمكانات الفنية للوسيط، فإن هدف صناع الأفلام لا يكون مجرد «إعادة تقديم» الواقع، الذى يتكشف أما الكاميرا، ولكن إعادة تشكيل القيود المادية وتحويلها إلى تعبير سينمائى. ولا يناقش آرنهايم بوضوح مجال «التعبير» فى كتاب «السينما كفن»، ويجب على المرء أن يستنبط فكرته عن «التعبير السينمائى» فى ضوء كتابه التالى «الفن والإدراك البصرى»، حيث يؤكد آرنهايم على طبيعة التعبير فى الإدراك البصرى بشكل عام إن الآلية الإدراكية لدينا لا تقوم فقط بالإحساس بالمعطيات الحسية، لكنها تدركها باعتبارها تعبيرًا:

> «عندما أجلس أمام مدفأة، فإننى لا أحس فقط ببعض ظلال اللون الأحمر، ودرجات مختلفة من السطوع، وأشكال محددة هندسيًا تتحرك بهذه السرعة أو تلك. إننى أرى تلاعبًا رشيقًا بألسنة تهاجم، وألوان مرنة وحية. إننا يمكن أن نتذكر بسهولة وجه شخص وهو منتبه، ومشدود، ومركز، لكننا لا نتذكره بهذا القدر من السهولة كمجرد شكل مثلث، وحاجبين مائلين، وشفتين مستقيمتين، وما إلى ذلك» (آرنهايم ١٩٧٤، ص ٤٥٤،٤٥٥).

إن العمليات الإدراكية الموصوفة سابقًا تختلف عن الملاحظات العلمية. فإذا كانت الأولى تترجم المادة الخام إلى نوع من التعبير الذى نفسره ليتضمن سمات تعبيرية وغير تعبيرية، فإن الأخيرة تتعامل مع الشروط المادية للأشياء: الوزن، والشكل، والحجم. ويقول آرنهايم: إن التعبير يتضمن معرفة علاقة تماثل الشكل بين أنماط المؤثرات، وتلك الخاصة بالسمات التعبيرية (آرنهايم ١٩٧٤، ص ٤٠). إن شجرة الصفصاف المتدلية لا تبدو حزينة لأنها تشبه شخصًا حزينًا، لكنها تعبر عن الحزن بواسطة شكل فروعها التى تشبه فى بنائها الحالة المزاجية تلك. وبالنسبة لآرنهايم فإن التعبير «صفة متأصلة للأنماط الإدراكية»، وليست إسقاطًا أو تداعيًا مع السمات التعبيرية للإنسان أو الأشياء الحية (آرنهايم ١٩٧٤، ص ٤٥٢). والمقارنة أو التشبيه مع التجسيدات الجسمانية للتعبير الإنسانى تأتى بعد ذلك (آرنهايم ١٩٧٤، ص ٤٥٢). كيف تستطيع السينما أن تعبر؟ بالإضافة إلى عملية التصوير التى تحول ما هو واقعى وتغير شكله، فإن الفيلم يعكس ويسجل الرؤية والحساسية الفنية لصانع الفيلم. ويمضى آرنهايم: «إذا كان التعبير هو

المضمون الأول للرؤية فى الحياة اليومية، فإن الشىء ذاته هو الصحيح فى الطريقة التى ينظر بها الفنان إلى العالم» (آرنهايم ١٩٧٤، ص ٤٥٤، ٤٥٥). والتجسيد السينمائى ليس وعاء أو وسيلة لنقل الواقع، وليس مجرد أداة للملاحظة، إنه وسيلة للترجمة والتواصل من خلال ما هو واقعى.

يجب إذن أن على التذوق الجمالى أن يتضمن فهمًا للمضمون ومظهره التعبيرى. وكما يلاحظ آرنهايم، يجب أن يكون المرء واعيًا بأن «هناك شرطيًا يقف هناك»، و«كيف يقف» (آرنهايم ١٩٥٧ أ، ص ٤٣). والسينما وسيط يكشف عما هو عام وخاص معًا فى الشئ الذى يتم تصويره، إذ يجب على لقطة الشرطى أن توضح ما العنصر المميز لأى شرطى بشكل عام، بالإضافة إلى العنصر الخاص فى هذا الشرطى. والزاوية المختارة بعناية تساعد المتفرج على أن يرى ما هو غير مألوف فيما هو مألوف.

ومع ذلك فإن جماليات التعبير عند آرنهايم يطوقها بقسوة حدود «الطبيعية». إن فن السينما ليس محاكاة للطبيعة، وإنما تحويل لها، إنه «يقويها»، و«يركز»، و«يفسر»، لكن ليس إلى الحد الذى يقوم فيه تمامًا «بإعادة بناء» الطبيعة أو فرض واقع جديد (آرنهايم ١٩٥٧ أ، ص ٣٥، ٣٧). وبتأكيده على «الطبيعة»، لا يقف آرنهايم إلى جانب أية حركة فنية محددة، لكنه يستخدمها كمصطلح عام، يشمل كلاً من افتراضاته الأونطولوجية حول الوسيط، ومبدأ جمالى عام. إن آرنهايم يرى الفن باعتباره موجودًا فى مكان ما بين الطبيعة والنسخ الدقيق للطبيعة (السينما الكاملة). ولكى تكون السينما فنًا، يجب عليها أن تكتشف وتؤكد على الثغرة الشكلية والظاهراتية بين الطبيعة والسينما، لكن يجب على السينما أن تظل أمينة مع الطبيعة. وفى تحليله لفيلم «استراحة» (١٩٢٤)، يقول آرنهايم أن لقطة لراقصة من خلال أرض من الزجاج تؤكد على التشابه الشكلى بين تنورة راقصة الباليه وأوراق الزهرة، دون زيادة القيمة الفنية للفيلم. ويلاحظ آرنهايم أن معالجة كارل تيودور دراير لمشهد المحاكمة فى فيلم «آلام جان دارك» (١٩٢٨) قد تكون مثيرة بصريًا فى مشهد آخر رتيب، لكن زوايا الكاميرا ليس وراءها أى دافع على الإطلاق.

ويسوق آرنهايم انتقادًا مشابهًا وإن كان مختلفًا تجاه السينمائيين السوفيت فى استخدامهم للمونتاج، بمن فيهم فى آى بودوفكين وسيرجى إيزنشتين، وذلك بسبب

استخدامهم الذهنى للمونتاج، الذى «ينتهك» الواقع فى بعض الحالات عندما يحطم كلاً من وحدة السرد ووحدة المكان. وفى فيلم بودوفكين «الأم» (١٩٢٦)، وبعد أن تزور الأم ابنها فى سجنه، يتم التعبير عن أمله فى الإنقاذ من خلال تجاور لقطات له فى السجن وصور أطفال يلعبون فى الحقول، وذوبان الجليد فى نهر. وطبقًا لآرنهايم:

«إن وضع صور حقيقية فى تجاور، خاصة فى فيلم واقعى آخر، يبدو متعسفًا. إن وحدة المشهد، قصة السجين يشعر بالابتهاج، تنقطع فجأة بشئ مختلف تمامًا. إن المقارنات والارتباطات والتداعيات فى جدول النهر، وأشعة الشمس، لا تدور فيما هو مجرد، وإنما تدخل باعتبارها أجزاء مجسدة من الطبيعة، ولذلك فإنها تثير الارتباك» (آرنهايم ١٩٥٧ أ، ص ٩٠).

وبمقارنة المونتاج الذهنى بالشعر، فإن آرنهايم يقول بأن التحدى الأكبر بالنسبة للوسيط البصرى أن يعطى أفكارًا مجردة أكثر من الوسيط اللفظى، يسمح بسهولة برابطة فى المفاهيم بين أفكار شكلية متباعدة، بسبب صورها الذهنية الضعيفة. وتجسيد الصور السينمائية سوف يقاوم مثل هذه الوحدة المفروضة فرضًا.

ومما هو مثير للاهتمام تمامًا، أن آرنهايم يعطى قيمة لاستخدام إيزنشتين للمونتاج الذهنى بطريقة مختلفة على نحو ما فى «البارجة بوتمكين» (١٩٢٥). فبرغم أن الأسود الحجرية تبدو كأنها تنهض مزمجرة من خلال تجاور ثلاث لقطات متعاقبة لثلاثة تماثيل مختلفة، فإن الوحدة الظاهرة للفعل والتى خلقها المونتاج قوية بما يكفى لتجعل المونتاج مقنعًا (آرنهايم ١٩٥٧ أ، ص ١٠٠). إن آرنهايم يرحب حقًا بالإيحاء بفكرة مجردة من خلال وسيلة سينمائية، ما دامت لا تحطم الإيهام بالوحدة، أو تصنع إيهامًا بالواقع. ويمتدح آرنهايم عبقرية وأصالة أداء شابلن فى «البحث عن الذهب» (١٩٢٥)، عندما يأكل شابلن حذاءه ورباط الحذاء كما لو كانا وجبة كاملة، ويؤثر أداء شابلن على الاندماج التعبيرى مع الواقع الإدراكى من خلال التشبيه الشكلى الواضح فى المشهد. إنه يترجم بنجاح فكرة أن الفقر نوع متدنٍ من الثراء، من خلال التشابه الشكلى بين الوجبة التى يبدو أن شابلن يستمتع بها، والوجبة التى يمكن أن يأكلها رجل ثرى (آرنهايم ١٩٥٧ أ، ١٤٤،١٤٥).

وبالنسبة لآرنهايم، فإن السينما هى فى المقام الأول فن بصرى. وبرغم أن التأثيرات الفنية للوسيط يجب العثور عليها فى ابتعاده عن الواقع، فإن السينما لا تستطيع أن تتخلى عن الواقع تمامًا أو تتخلص منه. ليست مفاجأة إذن أن فن التحريك، الذى ليست لديه أية رابطة مع الواقع، غير موجود على الإطلاق فى مناقشة آرنهايم لفن السينما. ومع ذلك، يجب على المرء أن يلاحظ أن نقد آرنهايم لأنواع معينة من الأفلام أو الأساليب، بما فى ذلك السينما المجردة والمونتاج الذهنى، هذا النقد لا ينبع فقط من افتراضه الأونطولوجى حول الوسيط، وإنما أيضًا من الميثاق الجمالى فى الفن. وبرغم أن آرنهايم يحاول أن يستقى جماليات «طبيعية» من التزام السينما الأونطولوجى بالواقع، فإنه يستخدم معنيين مختلفين لكلمة «طبيعى»: ١- بمعنى الصدق والأمانة مع الواقع، ٢- بمعنى «الرهافة» أو «عدم المباشرة»، ويصبح المعنى الثانى واضحًا فى مناقشة التمثيل السينمائى.

يفضل آرنهايم التمثيل «الطبيعى» على التمثيل الأسلوبى فى السينما الصامتة. إن السينما تتطلب نوعًا من التمثيل مختلفًا عما هو مفضل فى المسرح، حيث إن حجم الشاشة - واللقطة القريبة المكبرة - تزيد وضوح فعل الشخصية. وطبقًا لآرنهايم فإن الأفعال والإيماءات فى الحياة اليومية تكون عادة غير واضحة، ويمكن الوصول إلى معانيها من خلال اللجوء إلى السياق. وعلى النقيض فإن التمثيل السينمائى والإيماءات فيه تحتوى على الدقة والوضوح إلى الدرجة التى يمكن اعتبارهما غير طبيعيين. إن «كون الشىء طبيعيًا» هو مفهوم نسبى عند آرنهايم، ومحكوم بالمواضعات. فأسلوب التمثيل الملائم فى كوميديا «السلابستيك» (الحركية التى تعتمد على المبالغة - المترجم) قد يكون غير ملائم للميلودراما. ومع ذلك فإن آرنهايم يقول إن تعبيرات الوجه وإيماءات الجسد يجب ألا تُعطى الأولوية، ويجب أن تخدم فقط باعتبارها «إحدى» الطرق العديدة التى يتم بها توصيل ما يدور داخل الشخصية. وفى فيلم «السادة الجدد» (١٩٢٩) على سبيل المثال، تُسقط سوزان الشاى عندما تعلم أن حبيبها سوف يتم نقله إلى الخارج. وكما فى الجملة البسيطة «وفى ذلك لم نقرأ أكثر من ذلك» فى «جحيم» دانتى، والتى تكثف الحب فى فرانشيسكا وباولو، فإن سلوك سوزان يشير بشكل مباشر إلى مفاجأتها وخيبة أملها (آرنهايم ١٩٥٧ أ، ص ١٠٧-١٤٢).

والطريقة البصرية غير المباشرة التى يفضلها آرنهايم هى - فى جزء منها - ممكنة بفضل الأدوات السينمائية، اللقطة القريبة والكادراج. والأشياء غير الحية يمكن أن تحمل نفس القدر من الأهمية مثل الممثلين، وذلك كنتيجة لقدرة السينما على توجيه اهتمام المتفرج إلى أى عنصر من عناصر الميزانسين. لكن ميل آرنهايم لمثل هذا المفهوم الجمالى لا ينتج بالضرورة من القاعدة المادية للوسيط، ولكن تناول آرنهايم لجماليات السينما تناول استدلالى، بمعنى أنه يفترض وظيفة محددة ومبادئ للفن بشكل عام، ثم يُظهر كيف أن السينما تستطيع أن تفى بهذه المعايير. ومع ذلك فإن هذا التناول يغامر بالمصادرة على المطلوب (يحمل الإجابة فى صيغة السؤال، أو يصل إلى النتيجة مسبقًا بوضع مقدمات منطقية معينة - المترجم). يمكن للمرء منطقيًا أن يعارض مقدمات آرنهايم الفلسفية: لماذا التعبير هو الوظيفة الأساسية لكل الفن؟ إلى أى مدى تساعد الطريقة البصرية غير المباشرة فى هذه الوظيفة؟ إن عبء البرهان يقع على آرنهايم (كارول ١٩٨٨)، ويبدو من الواضح أن نضيف أنه لم يتحمل هذا العبء على عاتقه.

وحتى الآن، درسنا كيف أن آرنهايم يبنى نظريته الجمالية فى السينما على العناصر الخاصة بالوسيط. ولأن كل وسيط فنى يستخدم مادة محددة، يجب على السينما أن تستكشف مادتها من أجل أهداف فنية. وفى القسم التالى، سوف أركز على مفهوم آرنهايم على «السينما الكاملة»، وهو بديل يواجه إهمالاً لفكرة بازان (١٩٦٧) عن «السينما الشاملة». إلى أى حد سوف يضع التطور التكنولوجى للسينما حدودًا للقدرة الفنية للوسيط السينمائى؟ وإلى أى حد يضىء رفض آرنهايم للسينما الكاملة نظريته السينمائية؟

- مفهوم السينما الكاملة

طبقًا لآرنهايم، فإن السعى إلى السينما الكاملة نتيجة طبيعية «للوفاء بالبحث الموغل فى القدم عن الإيهام الكامل» (آرنهايم ١٩٥٧ أ، ص ١٥٨). والتطورات التكنولوجية سوف تجذب الوسيط السينمائى أقرب وأقرب إلى نسخ الواقع. ويقر آرنهايم بأن تاريخ الفن البصرى كان مدفوعًا بالرغبة إلى خلق نسخة من الواقع، وهو ما سمَّاه بازان فيما بعد عقدة «المومياء»، وهو الدافع لتخليد المظهر ضد مرور الزمن (بازان ١٩٦٧، ص ٩).

وفى الوقت ذاته يقول آرنهايم إنه كانت هناك نزعة مضادة «لكى تولِّد، وتفسر، وتصوغ» (آرنهايم ١٩٥٧ أ، ص ١٥٧). لكن آرنهايم غير مهتم بإذا ما كانت رغبة المحاكاة، أو الميل التعبيرى، يقدمان تفسيرًا نفسيًا أفضل لتطور الفن البصرى. ورأيه هو أنه فى حالة السينما، فإن الاثنين يكونان غالبًا فى حالة صراع، فى الوقت الذى تعوق فيه المحاكاة صناع الأفلام من استكشاف سمات الوسيط.

إن التطورات التقنية سوف تساعد قدرة الوسيط على محاكا الطبيعة. وكلما ضاقت الفجوة بين النسخة السينمائية والواقع، قلت فرص السينما فى أن تصبح فنًا. ومع ذلك فإن اهتمام آرنهايم ليس أن إدخال تقنيات مثل الصوت، واللون، والشاشة العريضة، سوف يزيل بعض القيود الموجودة فى الوسيط، وبالنسبة له فإن كان على المرء أن يتذكر أن النقائص التقنية التى تظهر فى الوسيط السينمائى ليست فى حد ذاتها مزايا فنية، لكنها يمكن أن تستخدم لتحقيق تأثيرات فنية. ولأية بدعة تقنية قيودها المادية، ويمكن لصناع الأفلام تطوير مجموعة جديدة من العلاقات بين الأداة المطورة حديثًا والأدوات القائمة. بل إن آرنهايم يسلم بإمكانية فنية للفيلم الناطق، برغم أنها قد تكون إمكانية غير مقصودة. «بمجرد حسن الحظ، فإن الفيلم الناطق ليس فقط هدامًا، لكنه يقدم أيضًا إمكانيات فنية خاصة به» (آرنهايم ١٩٥٧ أ، ص ١٥٤). ورفض آرنهايم للأفلام الناطقة يقوم على أسس صناعية وجمالية، وسوف أناقش السبب الصناعى أولاً، ثم السبب الجمالى بعد ذلك.

يقول آرنهايم إنه عندما تصبح السينما الناطقة هى السائدة فى الصناعة، لا يكون هناك مكان لوجود السينما الصامتة (آرنهايم ١٩٥٧ أ، ص ١٥٩). وهذا القول رد فعل لممارسات الصناعة السينمائية بشكل عام، لكن لها أيضًا أثرًا جماليًا. ويقول آرنهايم: إنه ما دامت السينما الصامتة، والسينما الناطقة، والسينما الكاملة، يمكن أن تتواجد معًا، فليس هناك ما يبعث على الأسى بشكل حتمى فى اختراع السينما الكاملة، فهى تستطيع أن تؤدى وظيفة مختلفة عن تلك التى تؤديها السينما الصامتة، مثل تصوير مسرحية على شريط سينمائى. لكن كان لحلول الصوت أثر جمالى أيضًا، حيث إنه سوف يغير معايير المتفرج لتقييم الفيلم «الطبيعى». وكما ذكرت سابقًا، فإن آرنهايم يفسر تلك الصفة «الطبيعية» على أنها مفهوم نسبى. إن مفهوم المتفرج عما هو طبيعى سوف يتغير وفقًا

لدخول تقنيات جديدة. والسينما الناطقة سوف تجعل السينما الصامتة تبدو مصطنعة، كما أن الفيلم الملون سوف يجعل الفيلم بالأبيض والأسود يبدو غير طبيعى (آرنهايم ١٩٥٧ أ، ص ١٦٠).

ومقاومة آرنهايم للسينما الناطقة تمد جذورها فى اقتناعه بأن السينما وسيط بصرى، وأن إدخال الصوت سوف يعوق الوسيط عن الامتداد بصفاته التعبيرية. وفى مقالة بعنوان «لاؤكون الجديد»، يضع آرنهايم فى اعتباره إمكانية فنية لفنون مهجنة، يحاول أن يوضح من خلالها أن السينما الناطقة سوف تضعف – بدلاً من أن تقوى – المزايا الجمالية للوسيط. ويؤكد آرنهايم أنه على عكس التعبير الإنسانى، المرتبط بوحدة بيولوجية مع شخص ما، فإن الفنون المهجنة تفتقد هذا المركز. واجتماع اثنين من الأشكال الحسية – مثل الرقص والموسيقى، أو الفعل البصرى والحوار – لا يضمن بالضرورة الوحدة الفنية للعمل، وهذه الوحدة طبقًا لآرنهايم تتحقق على مستوى ثانٍ، يفترض كلاً من الانفصال والتوازى بين الوسائط المتعددة على مستوى أدنى. والتحام وسيطين مختلفين يمكن أن يتحقق بفضل البناء التعبيرى المشترك بين الوسيطين. وعلى سبيل المثال، فإن حزن رقصة يمكن التعبير عنه وتعزيزه من خلال علاقة إدراكية بين أشكال الحركات الجسمانية وأشكال حركات الموسيقى. إن الشكلين يكملان بعضهما، لذلك يقويان التأثير المطلوب.

وبذلك فإن السينما الناطقة تفى بالشروط المسبقة الضرورية للوحدة الفنية. لكن آرنهايم يلقى الضوء على النقائص الفنية الخطيرة فى السينما الناطقة. أولاً، سوف تفقد السينما مكانة الفن المستقل، ولن يمكن تمييزها عن المسرح. وطبقًا لآرنهايم فإن أحد الاختلافات الأساسية بين المسرح والسينما موجود فى مادتهما الأساسية: فالمسرح وسيط لفظى، بينما السينما وسيط بصرى. وحتى داخل ما يسمى الفن الهجين، فإنه يمكن تمييز أحدهما عن الآخر بفضل «الوسيط السائد» (آرنهايم ١٩٥٧ ب، ١٩٣٨، ص ٢٢٣). وبرغم أن الأوبرا تدمج الحوار، فإن الموسيقى هى الشكل السائد، وفى المسرح يكون الحوار هو السائد، أما فى السينما فهو الفعل البصرى. لكن إذا كان كل من المسرح والسينما يستخدمان الحوار والفعل البصرى، فإن الفرق بينهما سوف يكون مسألة درجة، وليس مسألة نوع. إن المسرح يمكنه أن يستخدم العروض السينمائية باعتبارها خلفية، أو يحاكى

اللقطة المتحركة بواسطة خشبة المسرح التى تدور حول نفسها. وآرنهايم مهتم بالحوار فى الفيلم الناطق سوف يحوله إلى وسيط لفظى، ويبعد انتباه المتفرج عن العناصر البصرية ليقربه من مصدر الصوت، وسوف يركز الحوار مكان الفعل فى الشكل الإنسانى، وسوف تختفى العلاقة «المتجانسة» بين الشكل الإنسانى والأشياء غير الحية كما تبدو فى السينما الصامتة (آرنهايم ١٩٥٧ ب، ص ٢٢٧).

وتناول آرنهايم للسينما الناطقة مثير للمشكلات فى مستويات عديدة، إنه يفترض ضمنًا وجود تراتب فى الأهميات بين خصائص الوسيط. وعلى سبيل المثال، فإن السمات السينماتوغرافية - المؤثرات التى تصنعها الكاميرا - تبدو عنده أكثر أهمية من المؤثرات التى تصنعها وسائل مثل الديكور والأزياء وحتى اللون. ونظرة سريعة إلى السبب فى أن آرنهايم لا يرحب بالسينما الملونة سوف توضح هذه النقطة. إن آرنهايم ينكر الإمكانية الفنية للسينما الملونة سوف توضح هذه النقطة. إن آرنهايم ينكر الإمكانية الفنية للسينما الملونة، ليس فقط لأنها تقترب من الواقع أكثر من سينما الأبيض والأسود، ولكن أيضًا لأن السينما الملونة تقلل الإمكانات الفنية للوسيط كنتيجة لفقدان التجانس والهارمونية الراضحين فى سينما الأبيض والأسود (آرنهايم ١٩٩٧، ١٩٣٥، ص ١٩-٢٠). ويمكن تحقيق الحرية الفنية لصناع الأفلام، فقط من خلال اختيار اللون وتنظيمه من خلال «الميزانسين». ويقول آرنهايم أن هذه العملية ليست إلا «نقلاً» للواقع، وليست «تحويلاً» له (آرنهايم ١٩٥٧ أ، ص ١٥٥)، وهو بعد ذلك ينفى أنها ضرورية للوسيط (آرنهايم ١٩٥٧ ب، ص ٢١٢).

والتصاق آرنهايم بالسينما الصامتة يكشف عن اقتناعه بأن لكل وسيط جوهرًا، وأن كل وسيط يجب أن يسعى إلى شكله الأنقى لكى يصبح فنًا مستقلاً. لكن الافتراض ذاته الذى تقوم عليه نظرية آرنهايم موضع تساؤل. لماذا يجب تحديد وسيط سائد «واحد» لكل شىء فنى؟ إن فرضية خصوصية الوسيط يمكن الاستمرار فى الدفاع عنها من خلال تناول نسبى قائم على العلاقات، بدلاً من فصل وسيط سائد فى كل فن. إن الطريقة التى تندمج بها الصورة والصوت فى السينما تختلف عن طريقة المسرح أو الأوبرا. أو يمكن للمرء أن يقول أيضًا: إن جوهر الوسيط السينمائى يمكن أن يكون موجودًا فى كونها فنًا متعدد الوسائط وهجينًا.

وربما يجد المرء نظرية آرنهايم السينمائية تميل إلى التطرف، فى ضوء رفضه لكل الأشكال السينمائية التالية للسينما الصامتة. ومع ذلك فإن أهمية نظريته تكمن فى محاولته البناء المنهجى لنظرية سينمائية تقوم على المواد السينمائية، ومحاولته تحديد مصدر الإمكانات الفنية فى حدود الوسيط ذاتها. وبرغم أنه من الصعب أن تجد خلفًا لآرنهايم بين المنظرين السينمائيين المعاصرين، فإنك يمكن أن تجد ميراث نظرية الجشتالت عند آرنهايم داخل نظرية الإدراك فى السينما، عند ديفيد بوردويل ونويل كارول مثلاً، اللذين يركزان على كيف أن الشكل السينمائى يدمج آليات إدراكية ومفهومية عند المتفرج.

* * *

انظر أيضًا «السينما فنًا» (الفصل ١١)، «الوسيط الفنى» (الفصل ١٦)، «سيرجى إيزنشتين» الفصل ٣٥).

المراجع

Andrew, D. (1976) *The Major Film Theories*, London: Oxford University Press.
Arnheim, R. (1957a [1933]) "Film," in *Film as Art*, Berkeley: University of California Press.
—— (1957b [1938]) "A New Laocoön: Artistic Composites and the Talking Film," in *Film as Art*, Berkeley: University of California Press.
—— (1957c) "A Personal Note," in *Film as Art*, Berkeley: University of California Press.
—— (1974) *Art and Visual Perception*, Berkeley: University of California Press.
—— (1997 [1935]) "Remarks on Color Film," in *Film Essays and Criticism*, Madison: University of Wisconsin Press.
Bazin, A. (1967 [1945]) "The Ontology of the Photographic Image," in H. Gray (trans.) *What Is Cinema?*, vol. 1, Berkeley: University of California Press.
Carroll, N. (1988) *Philosophical Problems of Classical Film Theory*, Princeton, NJ: Princeton University Press.
Elster, J. (2000). *Ulysses Unbound: Study of Rationality, Precommitment and Constraints*, Cambridge: Cambridge University Press.

(٢٨)

والتر بنجامين

ستيفان سايمونز

تمتد أعمال الفيلسوف الألمانى والتر بنجامين (١٨٩٢-١٩٤٠) من كتب النظريات الفنية عن النزعة الرومانسية الألمانية ودراما التراجيديا فى عصر الباروك، إلى دراسة غير مكتملة عن باريس فى القرن التاسع عشر وكتابات ذات طابع دينى وسياسى. وفلسفته الكلية متأثرة بمصادر ثقافية متنوعة، تتراوح بين نزعة المسيح المخلص عند اليهود، والمادية التاريخية، والحداثة، والسريالية. والنصوص التى كرسها لموضوع السينما تصور هذا الوجه المزدوج له (فى النص: «وجه يانوس»، وهو تمثال له وجهان - المترجم)، كما أنها توضح القدرة على الجمع بين المنظور الماركسى وأفكار عن طبيعة وتلقى الأفلام خارج الإطار السياسى الماركسى.

- آراء مبكرة عن السينما

ما بين يناير ومارس ١٩٢٧، خلال إقامة والتر بنجامين فى موسكو وفى أعقابها مباشرة، كتب بحثين قصيرين مكرسين للسينما الثورية الروسية. وقد سبق هذان البحثان بتسع سنوات دراسته الشهيرة «عمل الفن فى عصر النسخ الآلى»، وكانت هاتان الدراستان المبكرتان تحتويان بالفعل على بعض السمات المهمة التى ظهرت فى آراء بنجامين اللاحقة والأكثر إتقانًا من الناحية المنهجية عن السينما بشكل عام. وعلى سبيل

المثال، وفى دفاعه عن فيلم «البارجة بوتميكن» (١٩٢٥)، ربط بنجامين بين الثورات التقنية و «نقاط التصدع فى التطور الفنى»، والتى تسبب ما يشبه «تصدع طبقات الصخور»، لتظهر النزعات التى ظلت حتى تلك اللحظة حبيسة. ووصف بنجامين السينما بأنها الأكثر «درامية» بين نقاط التصديق فى التشكل الفنى» (بنجامين ١٩٩٩ ب، ص ١٧)، وكان من الواضح للوهلة الأولى أنه مهتم بإمكانية السينما باعتبارها ابتكارًا «تقنيًا»، أكثر من كونها مجرد وسيط فنى يمكن أن يُظهر الجمال، أو يعبر عن العواطف والأفكار: «إن التطورات الأساسية والحيوية فى الفن ليست مسألة مضمون جديد أو أشكال جديدة ، فالثورة التقنية تحتل أهمية قبلهما» (بنجامين ١٩٩٩ ب، ص ١٧). وعلى هذا المستوى حيث تصبح مجرد عملية آلية، فإنها لا تختلف جوهريًا عن الكيان الذى يشكل مادتها، أى الصورة الفوتوغرافية، والتى تمضى بسرعة أربعة وعشرين كادرًا فى الثانية. ويتمسك بنجامين بنظرية الواقعية حيث إنه يقول بأن هذه الصور المنتجة آليًا قادرة علىٰ إعطاء سريع وطازج ومباشر للواقع الخارجى: «السينما هى المنشور (الزجاجى) الذى تنفتح فيه أمامنا فضاءات المحيط المباشر – الفضاءات حيث يعيش الناس، ويمارسون أعمالهم، ويستمتعون بأوقات فراغهم – وذلك بطريقة قابلة للفهم، وذات معنى، ومشحونة بالعاطفة» (بنجامين ١٩٩٩ ب، ص ١٧).

والإطار الواقعى عند بنجامين معادل لاكتشاف السينما باعتبارها وسيلة لزيادة الوعى السياسى، وذلك يقوم على أساس الرابطة بين الجوهر الآلى للسينما من ناحية، وقضية العامل من ناحية أخرى، فالتجسيد المباشر للواقع الذى تقوم به السينما هو بالضبط ما يكشف عنه الموقف الاجتماعى والاقتصادى بالنسبة للعامل، لذلك فإنها يجب أن تلهم الناس وتحثهم على الفعل السياسى. «إن المشاركة بين التكنيك السينمائى والواقع المحيط الذى يشكل انتقادًا قائمًا، هذه المشاركة لا تتوافق مع تمجيد البرجوازية» (بنجامين ١٩٩٩ ب، ص ١٨). إن السينما تكشف عن أن البروليتاريا هى «بطل هذه الفضاءات»، لأنها تكشف أن هذه الفضاءات «أماكن جمعية» (بنجامين ١٩٩٩ ب، ص ١٨). وما يؤسس هذه الرابطة بين السينما والعمال، ومن ثم يحول السينما إلى أداة من أجل السياسات الشيوعية، هى التكنولوجيا. وعندما كتب بنجامين عن «بوتمكين»، لم يجذب الانتباه إلى «طبيعة» السينما

بشكل عام باعتبارها منتجًا فنيًا تكنولوجيًا، ولكن إلى تلك الأنماط الفيلمية (ليس فقط إلى الفيلم الثورى الروسى بل أيضًا كوميديا السلابستيك الأمريكية) التى «تصور» تطور واستخدام التكنولوجيا: «الوجه الآخر من التكنولوجيا المتحررة السخيفة هو القوة القاتلة للسرب البحرى فى مناورة، كما نرى ذلك واضحًا فى فيلم بوتمكين» (بنجامين ١٩٩٩ ب، ص ١٧). والسبب فى أن السينما وسيط متميز فى إضاءة موقف العامل هو أنها تشارك فى الواقع الذى تصوره: ناتج الإنجاز التكنولوجى فى تقديم تجسيد شديد الدقة للواقع هو الكشف عن هذا الواقع ذاته، وقد تم اختراقه بعمق بواسطة التكنولوجيا.

والسينما باعتبارها أداة لإثارة الوعى السياسى، فهى لا تعبر فقط عن الطريقة التكنولوجية الحديثة للإنتاج، لكنها تفضح أيضًا الاستغلال الاجتماعى والاغتراب النفسى اللذين يعتقد – من منظور ماركسى– أنهما متضمنان فى تلك الطريقة التكنولوجية للإنتاج ومتأصلان فيها. وفى البحثين فى عام ١٩٢٧، يركز بنجامين على السينما باعتبارها مزيج من كل من التكنولوجيا والفن، مزيجًا قادرًا على تحليل الحقيقة حول المجتمع المعاصر والإنتاج الرأسمالى بطريقة علمية. وتعتبر الطبيعة الآلية للسينما هنا مهمة لأنها تجعل من الممكن الكشف عن قوانين اجتماعية واقتصادية ونفسية «عالمية» تعمل خلف الواقع الخارجى. ولهذا السبب يعتبر بنجامين أن الشخصيات الرئيسية فى «بوتمكين» أنماط، أكثر من كونهم أفرادًا تاريخيين، أى أنهم موضوعات تتجاوز الفردية، لهم أفعال وأفكار لا يمكن فهمها بشكل مستقل عن الإطار الاجتماعى الذى ظهروا فيه. وهو يكتب:

> «لا شىء أضعف من الحديث عن «حالات فردية». قد تكون الفرد حالة فردية، لكن التأثيرات الطليقة لتصرفه الشيطانى شىء مختلف، إنها تأثيرات تكمن فى طبيعة الدولة الإمبريالية، وهى الدولة ذاتها. ومن المعروف جيدًا أن الكثير من الحقائق تكتسب معانيها وبروزها، فقط عندما توضع فى سياقها» (بنجامين ١٩٩٩ ب، ص ١٨).

وتحليل بنجامين للسينما فى عام ١٩٢٧، باعتبارها أداة سياسية، لا يعتمد فقط على فكرة أن السينما جديدة لأنها آلية، ولهذا السبب فإنها مباشرة وطازجة، وموضوعية، وعلمية، باعتبارها طريقة فى «تجسيد» الواقع، ولكن التحليل يعتمد أيضًا على فكرة أن

السينما جلبت طريقة مختلفة فى «التلقى». والسينما عنده مبتكر ومبدع بالنسبة لصانع الفيلم والمتفرج على السواء. فإدراك السينما هو أولاً وقبل كل شيء «جمعى»، وثانيًا لأنها منذ بدايتها مشتبكة مع «الممارسة». ويعلن بنجامين بنوع من التفاؤل أن جماعية جديدة تتشكل مع السينما، مختلفة عن الأشكال التقليدية للفن، إن السينما لا تتوجه إلى الفرد فى أى مكان خاص ومعزول يشبه المتحف، لكنها جلبت دائرة جماهيرية خاصة بها، وبذلك فإنها تصل إلى مجموعات كاملة من الناس فى وقت واحد. ولهذا السبب يكتب فى بحث بعنوان «حول الموقف الحالى للسينما الروسية»، تحية للسينما المتجولة، التى تخرج لتقابل الجمهور فى بيئته، ويعبر عن ذلك بقوله: «بوجوهنا نحو القرية!» (بنجامين ١٩٩٩ ب، ص ١٤). وفى هذا المضمار نفسه، يؤكد على مهمة السينما فى جعل العمال نشطين سياسيًا، وتعليمهم كيف يفهمون وضعهم فى عملية الإنتاج.

- آراء لاحقة عن السينما

استمر بنجامين خلال الثلاثينيات فى التفكير والكتابة حول مسألة الفن المنتج آليًا، والسمات التى يفترض أنها مميزة لهذا الفن. وفى نص كتبه عام ١٩٣١ عن الفوتوغرافيا فى بدايتها الأولى، يؤكد أنه «بصرف النظر عن مهارة المصور الفوتوغرافى، وبراعته فى وضع موضوعه، فإن الذى ينظر إلى الصورة سوف يشعر بباعث لا يمكن مقاومته للبحث فى الصورة عن شرارة صغيرة من عنصر المصادفة والتلقائية، عن هنا والآن اللذين تماسا مع الموضوع» (بنجامين ١٩٩٩ ب، ص ٥١٠). إن هذه العبارة توضح جانبًا آخر من الإطار الواقعى الذى تمسك بنجامين فيه به. إن ما يجذب عينه عندما يرى صورًا مصنوعة آليًا لم يعد الآن كيف قامت بشكل علمى بترتيب القوانين العالمية التى تعمل «خلف» الواقع الخارجى، بقدر ما إن عينه تنجذب إلى التفاصيل، والسمات الفردية، وعناصر «التلقائية». وهذه العبارة تكشف عن التأثر الواضح بمقال صديقه سيجفريد كراكاور فى عام ١٩٢٧ عن الفوتوغرافيا، والتى أوضح فيها رابطة بين «الاستقلال المتزايد للتكنولوجيا والإفراغ فى الوقت ذاته للمعنى من الأشياء» (كراكاور ١٩٩٥، ص ٥٣)، وهو ما يجعل الصور الفوتوغرافية فاتنة بقدر ما تكشف بدقة عن المادية الكاملة وفقدان المعرفة العلمية للواقع

الخارجي. ومن وجهة نظر كراكاور، فإن الفوتوغرافيا تستكشف الثغرة بين المعنى والعالم، وتكشف عن «واقع شبحى يتم إطلاق سراحه، يتألف من عناصر فى مكان، تنظيمها شديد البعد عما يمكن للمرء أن يتخيله» (كراكاور ١٩٩٥، ص ٥٦).

ويجب فهم مفهوم عن «اللاوعى البصرى» فى علاقته بهذا السياق. إن بنجامين – مثل كراكاور– يصر على أن «طبيعة مختلفة تكشف عن نفسها للكاميرا أكثر من كشفها عن نفسها للعين المجردة، حيث المكان يتم اختراقه بشكل غير واعٍ بدلاً من المكان الذى يكتشفه الإنسان بشكل واعٍ» (بنجامين ١٩٩٩ أ، ص ٢٣٠)، وبذلك فإنه يخلى الطريق لاكتشاف الصور الفوتوغرافية باعتبارها وسيطًا لا يقوم فقط «بتسجيل» ما هو مرئى فى الواقع، ولكن أيضًا – بالاستعارة من نظرية كراكاور اللاحقة عن السينما (انظر كراكاور ١٩٩٧) – تنجح فى «الكشف عن» ما لا تتم ملاحظته، «حتى لو كانت لدى المرء معرفة عامة بالطريقة التى يسير بها الناس»، هكذا يكتب بنجامين:

«إن المرء لا يعرف شيئًا عن وضع الشخص خلال جزء من الثانية أثناء سيره. إن فعل اليد للإمساك بملعقة أو ولاعة هو فعل مألوف، لكننا لا نعرف ما يدور حقًا بين اليد وذلك الشىء المعدنى، ناهيك عن معرفتنا بتقلب أحوالنا المزاجية. إن الكاميرا تتدخل هنا بقدرتها على الانخفاض والارتفاع، تتدخل بين الأشياء وتعزل بعض الأشياء، وتمتد وتسرع، وتطيل وتختصر. إن الكاميرا تقدم لنا بصريات لاواعية كما يفعل التحليل النفسى بالنسبة للدوافع غير الواعية» (بنجامين ١٩٩٩ أ، ص ٢٣٠).

وسمة الصورة الفوتوغرافية أنها قادرة على تكبير الواقع الذى تحمل آثاره، بمعنى أنها تستطيع تكبير التفاصيل غير المرئية للعين الطبيعية، وأنها يمكن أيضًا أن تتدخل فى فهمنا التلقائى البسيط للعالم الخارجي. إنها فكرة وجهى تمثال يانوس (التمثال ذو الوجهين – المترجم). إن هذا يعنى من ناحية أن الصور المصنوعة آليًا هى بالنسبة لبنجامين ليس مجرد تجسيدات للواقع الخارجى، حيث إنها تكشف عن الآخر التى تبدو أنها تعمل من خلاله، فعندما نرى العالم من خلال الصور الفوتوغرافية فإنه يصبح غريبًا ومميزًا، وقد توقف عن أن يكون له دائمًا معنى. إن الصور التى صنعها المصور الفوتوغرافى

من القرن التاسع عشر يوجين آرجيه – على سبيل المثال – تشبه «مسرح الجريمة... بعد وقوعها، وعندما يتم تصويره بحثًا عن الأدلة» (بنجامين ١٩٩٩ أ، ص ٢٢٠). وفى رؤية تيودور أدورنو، صديق بنجامين والفيلسوف المهم فى مدرسة فرانكفورت، فإن هذه الخاصية للصورة الفوتوغرافية – أى قدرتها على قطع الصلة المباشرة مع الواقع الخارجى – تصبح هى أكثر «العناصر المعوقة» بالنسبة للسينما (أدورنو ١٩٨١ ، ١٩٨٢، ص ٢٠٢)، حيث أنها تجعل من المستحيل على السينما مساعدة المتفرجين على فهم ونقد الآليات الاجتماعية: «إن الواقعية تميل إلى تعزيز وتأكيد السطح الظاهر للمجتمع، وبذلك فإنها تستبعد أية محاولة لاختراق هذا السطح وتعتبر ذلك محاولة رومانسية. إن كل معنى – بما فى ذلك المعنى النقدى – الذى تتركه عين الكاميرا على العالم السينمائى سوف يُبطل قانون الكاميرا» (أدورنو ١٩٨١، ١٩٨٢، ص ٢٠٢). ومع ذلك فإن بنجامين – وهذا هو الوجه الآخر لمفهوم اللاوعى البصرى – يقول فى مقالته الشهيرة «عمل الفن فى عصر نسخه الآلى» إن ذلك البعد غير المكتشف حتى الآن من الواقع لا يتلاقى مع شكل من أشكال الفهم، حتى لو كان شكلاً غير متوقع وغير علمى. واللقاء مع واقع قد أصبح الآن فقط مرئيًا لأول مرة ومدركًا بشكل مباشر باعتباره ذا معنى، هذا اللقاء يعنى بالنسبة له ليس فقط مجرد تجربة غريبة، لكنها أيضًا ذات إمكانات لا نهائية. ويكتب:

> «بالتقاط لقطات قريبة للأشياء من حولنا، بالتركيز على التفاصيل الخفية للأشياء المألوفة، باستكشاف البيئة المحيطة المألوفة بواسطة إرشاد الكاميرا البارع، فإن السينما من ناحية تمتد بفهمنا للضرورات التى تحكم حياتنا، ومن ناحية أخرى تعمل على أن توفر لنا المجال الهائل غير المتوقع للفعل» (بنجامين ١٩٩٩ أ، ص ٢٢٩).

وفى عبارة كان قد سبق له استخدامها – بالحرف الواحد تقريبًا – فى مقالته عن «بوتمكين» فى عام ١٩٢٧، يذهب حتى إلى مدى أبعد فى ربط ذلك الفهم الذى عاد جديدًا إلى مبدأ الأمل، ويكتب:

> «إن حاناتنا وشوارع مدننا، ومكاتبنا وغرفنا المؤثثة، ومحطات قطاراتنا ومصانعنا تبدو كأنها قد أغلقت بلا أمل. ثم أتت السينما وفجَّرت هذا

السجن بالديناميت فى جزء من الثانية، ونحن الآن - ومن بين الأنقاض المنتشرة - نمضى فى جولة هادئة مغامرة» (بنجامين ١٩٩٩ أ، ص ٢٢٩).

ومع ذلك فإن ما تهدف له هذه الكلمات الآن هو أقرب إلى ما سوف يطلق عليه كراكاور بعد نحو خمسة وعشرين عامًا» تحرير الواقع المادى» (كراكاور ١٩٩٧)، منه إلى الثقة شبه الساذجة فى الصياغة العلمية الماركسية للقوانين والحقائق التى كان بنجامين لايزال يدعمها فى عام ١٩٢٧. وفى رأى كل من كراكاور وبنجامين خلال الثلاثينيات، فإن التجسيد السينماتوغرافى للواقع الأعجم، أى الذى لم يتم تحريره ، هو فى ذاته معادل لتحرير الأخير، لأنه يستعيد إيماننا به: إن الصور المنتجة آليًا تظهر للعيان ثراء العالم الذى يتجاوز دائمًا توقعاتنا منه.

وفكرة أن الصور المنتجة آليًا تحرر الواقع من يأسه بأن تجلب شكلاً غير متوقع من الفهم، هى فكرة محورية بالنسبة لآراء بنجامين عن المونتاج. وهو فى مقال فى عام ١٩٣٠ عن رواية دوبلين «ميدان ألكساندر فى برلين» يفسر المونتاج باعتباره أداة للكشف، داخل خصوصية وعفوية العالم الخارجى، ذى النظام الذى لم يُكتشف. ويكتب: «مادة المونتاج هى أى شىء فيما عدا أن تكون اعتباطية. والمونتاج الأصيل يقوم على الوثيقة. إن الدادائية فى نضالها المحموم مع عمل الفن استخدمت المونتاج لكى تحول الحياة اليومية إلى حليف. والسينما فى أفضل لحظاتها تجعلنا كما لو كنا معتادين على المونتاج» (بنجامين ١٩٩٩ ب، ص ٣٠١). والمونتاج بالنسبة لبنجامين بالغ الأهمية لأنه فى رأيه هو «تجزىء» فهمنا المباشر للواقع الخارجى، لنسير جنبًا إلى جنب اكتشاف طبقة جديدة من «المعنى» فى هذه الأجزاء. وهذه الفكرة انتقدها أدورنو بشدة فى مقالته فى عام ١٩٦٦ بعنوان «شفافيات عن السينما»:

> «المونتاج الخالص، بدون إضافة عنصر القصدية فى عناصره، لا يجذب الانتباه من مجرد مبدأ المونتاج ذاته. ويبدو وهمًا أن نزعم أنه من خلال إنكار أى معنى - خاصة الإنكار الكامن سينمائيًا فى علم النفس - فإن المعنى سوف ينبع من المادة المنسوخة ذاتها» (أدورنو ١٩٨١، ١٩٨٢، ص ٢٠٣).

ومع ذلك فإن أسباب دعم بنجامين الإيجابى للمونتاج تبدو واضحة فى مقالته عن الفوتوغرافيا السابق ذكرها، فى سياق مناقشة قصيرة للسينما الروسية. إن ما يصبح واضحًا هنا أولاً بالنسبة لبنجامين، فإن «العجز» الذى نبدو عليه عندما نبدو «محاصرين»، يرجع إلى أزمة اجتماعية عميقة، وثانيًا، فإن المعتقد أن هذه الأزمة الاجتماعية تظل غير معبر عنها عندما «تنعكس» فقط فى الخيال. وفى اقتباس عن نص لتصديقه برتولت بريخت، يكتب بنجامين: «إن تجسيد العلاقات الإنسانية فى شىء مادى – مثل المصنع – يعنى أن هذه العلاقات لم تعد موجودة بشكل صريح. لذلك تجب فى الحقيقة «بناء» شىء ما، شىء مصطنع، مفترض (بنجامين ١٩٩٦ ب، ص ٥٢٦). وفى رأيه فإن السينما الروسية الثورية ولدت من وعى بأن التجريب – وليس فقط التجسيد المباشر– هو الذى يكشف عن الواقع الاجتماعى: وإذا كان «يُعلِّم» حول الأزمة الاجتماعية، فذلك فقط لأنه يبنى صورة الواقع من جديد من خلال المونتاج. وذلك «الفهم الممتد للضرورات التى تحكم حياتنا، ومجال الفعل الهائل وغير المتوقع» (بنجامين ١٩٩٩ أ، ص ٢٢٩)، واللذان سوف ينسب الفضل فيهما للسينما بعد أربع سنوات فى مقالة عن العمل الفنى، هما أول ما سوف يتم التفكير فيه بمعنى سياسى يستلهم الشيوعية. وفى رأى بنجامين، فإن المونتاج وحده هو الذى يسمح للسينما بأن تكشف بقوة استغلال العمال فى المجتمع الرأسمالى، وعلاوة على ذلك فإنها تعيد تنظيم هذه المادة بطريقة تكشف عن طريقة للقضاء على هذا الاستغلال. وعلى أساس من هذين الجانبين – السينما تثير الفهم والفعل – اللذين يؤكد عليهما، فى مقدمة وخاتمة مقالته عن العمل الفنى، فإن أفكاره «عديمة القيمة تمامًا لأهداف الفاشية، ومن ناحية أخرى مفيدة لتكوين وصياغة متطلبات ثورية فى سياسات الفن» (بنجامين ١٩٩٩ أ، ص ٢١٢). وتهدف أطروحته عن الجماليات المسيسة إلى أن تكون ترياقًا مضادًا لوضع سياسات ذات جماليات فاشية: فى معارضة مع المحاولات اللاحقة لتنظيم «بروليتاريا مخلوقة حديثًا بدون التأثير على بناء الملكية التى تحاول الجماهير التخلص منها» (بنجامين ١٩٩٩ أ، ص ٢٣٤)، ولقد اختار بنجامين بوضوح جانب الثورة، باحثًا عن فهم بناء الرأسمالية من أجل النضال للانقلاب عليها.

والرابطة بين السينما والسياسة الذى أسسه بنجامين بالفعل فى عام ١٩٢٧، أصبح من ثم أكثر قوة ووضوحًا فى كتاباته منذ الثلاثينيات. والمرحلة الوسيطة التى سمحت آنذاك للصور الفوتوغرافية بشكل عام أن تصبح موجودة بوصفها حليفًا لا يمكن الاستغناء عنه بالنسبة للقوى الثورية - طبيعتها التقنية - أصبحت الآن أكثر وضوحًا من خلال مناقشة العملية السينمائية المميزة للمونتاج. وفى النسختين الأولى والثانية من مقال «العمل الفنى» يشرح بالضبط على نحو شديد الوضوح كيف أن هذه الطبيعة المبنية (من خلال المونتاج) يمكن أن تلتقى مع «فهم» و «فعل» جديدين ضد مساوئ الرأسمالية. والسينما عند بنجامين أداة متميزة للسياسات الشيوعية لأن طريقة صنعها ذاتها تكشف عن جوهر الرأسمالية الصناعية: مثل بضائع الإنتاج الضخم على سيور تسليم البضاعة، والأفلام يتم جمعها من عناصر (لقطات) مختلفة سوف تكتسب معناها من سياق المنتج النهائى فقط. وفى عدة فقرات قليلة تُركت فى النسخ الأخيرة للمقال، يقول بنجامين أن الأفلام تصبح فقط أعمالاً فنية بفضل المونتاج، «وكل عنصر مفرد مكوِّن لهذا المونتاج هو عملية نسخ لعملية ليست هى فى حد ذاتها عملاً فنيًا، ولا تؤدى إلى عمل فنى من خلال الفوتوغرافيا» (بنجامين ٢٠٠٢، ص ١١٠). وبكلمات أخرى، فإن إمكانية التحرير والانعتاق التى تملكها الأفلام لم تعد تدور حول دعمها المادى (الصور الفوتوغرافية التى يفترض أنها تجسد الواقع بطريقة علمية ومباشرة)، ولم تعد تدور أيضًا حول مضمونها (انظر على سبيل المثال، قيمة «السينما المتجولة» الروسية)، ولكن فى المقام الأول حول شكلها. وبالنسبة لبنجامين فإن المونتاج يميز الأفلام «بالقدرة على التقدم» (بنجامين ٢٠٠٢، ص ١٠٩) التى تميز كل السلع فى حد ذاتها، ولا يمكنه إلا أن يدمر الهدف الفنى التقليدى لإنتاج «قيمة أدبية» (بنجامين ٢٠٠٢، ص ١٠٩).

والنتيجة المباشرة الأولى لهذا البناء التجميعى لكل الأفلام هى أن الممثل السينمائى لم يعد وحده المسئول عن أدائه. إنه «لا يمثل أمام جمهور وإنما أمام جهاز» (بنجامين ٢٠٠٢، ص ١١١)، وبذلك فإن الممثلين مضطرون إلى أن يصبحوا منفصلين عن نتيجة تمثيلهم، حيث إن المادة التى يتم تصويرها يتم تسليمها مباشرة إلى طاقم من المنتجين

الذين يستمرون فى إنهاء الفيلم بطريقتهم. ولهذا السبب فإن بنجامين يشبِّه أداء الممثل السينمائى بتجربة الاغتراب فى «اختبار» أمام جمهور عريض لا يكون مرئيًا عند التصوير:

«إن صورة المرآة الآن أصبحت متباعدة عن الشخص الذى تعكس المرآة صورته، ويمكن نقلها. وإلى أين يتم نقلها؟ إلى مكان أمام الجماهير. وعندما يقف الممثل السينمائى أمام الجهاز (الكاميرا ومعدات التصوير– المترجم)، فإنه يعلم أنه فى النهاية يكون فى مواجهة الجماهير، وهؤلاء هم الذين يتحكمون فيه» (بنجامين ٢٠٠٢، ص ١١٣، وانظر أيضًا ١٩٩١ ب، ص ٣٦٩، ٣٧٠).

وفى عالم بنجامين، يبدو الممثل السينمائى واضحًا بين هؤلاء أصحاب الشخصيات المعاصرة الذين يحاولون الحفاظ على إنسانيتهم فى وجه عالم يؤدى إلى تجربة عميقة من الاغتراب: ومثل المتشرد جامع النفايات من الشوارع، يرفض الممثل السينمائى أن يقمع تلك الطبيعة المتشظية للعالم الذى يعيش فيه، وينجح فى أن يجعل له معنى. ويؤكد بنجامين على أن الممثل السينمائى – على النقيض من الممثل المسرحى – لا يملك الفرصة على أن يتوحد مع شخصية الدور الذى يؤديه، ويجد نفسه مضطرًا «للعمل من خلال ذاته الشخصية كلها» (بنجامين ٢٠٠٢، ص ١١٢). وتحت تأثير آراء بريخت عن التمثيل، يقول بنجامين إن الممثل السينمائى – بدلاً من محاولة فهم نفسية الشخصية التى يؤديها لكى يتوحد معها – عليه أن يستكشف إمكانات ذاته كما هو عليها، وبالتحديد جسده. ولأن الممثل السينمائى يسلم نفسه طوعًا للعين المجردة للكاميرا فإن جسده يصبح مجرد قطعة إكسسوار. وينسب بنجامين للسينما أهمية «فهم الضرورات التى تحكم حياتنا» (بنجامين ١٩٩٩ أ ، ص ٢٢٩) لأنه يرى الاغتراب الذى يشعر به الممثل السينمائى أمام الكاميرا (الآلة) شبيهًا بالتجربة المشتركة مع العامل الصناعى: «إن تجسيد البشر بواسطة جهاز جعل من الممكن استخدامًا بالغ الفائدة لاغتراب النفس البشرية» (بنجامين ٢٠٠٢، ص ١١٣). وفى تعقبه لآراء ماركس حول الصناعة المعاصرة، فإن بنجامين يفهم الرأسمالية لعالم فقد فيه البشر كل التحكم فى عملية الإنتاج، ولم يعودوا قادرين على متابعة الإيقاع الجهنمى للآلة، وهم مضطرون للخضوع لسلسة لا تتوقف من «الاختبارات». وعدم مقدرة

الممثل السينمائى على «الرؤية الشاملة للسياق الذى يجرى فيه اختباره» (بنجامين ١٩٩١ أ، ص ٤٥٣) هو فى رأى بنجامين تعبير عن حالة الاغتراب للعامل المعاصر. وفى الوقت ذاته أداة لفهم تلك الحالة:

«السينما تجعل من الممكن عرض اختبارات الأداء، وتحول هذه القدرة ذاتها إلى اختبار... إن الغالبية من ساكنى المدن – طوال العمل اليومى فى المكاتب والمصانع – مضطرون للتخلى عن إنسانيتهم فى وجه جهاز (آلة أو آلات أو منظومة آلية – المترجم). وفى المساء هذه الجماهير ذاتها تملأ قاعات العرض السينمائى، لكى تشهد الممثل السينمائى ينتقم لهم ليس فقط من خلال التأكيد على إنسانيته (أو التى تظهر لهم كذلك) فى مواجهة الجهاز، وإنما يوضع ذلك الجهاز فى خدمة انتصاره» (بنجامين ٢٠٠٢، ص ١١١).

وتشهد آراء بنجامين عن السينما منذ الثلاثينيات على ذلك الاهتمام المزدوج الذى كان موجودًا بالفعل فى مقالات عام ١٩٢٧: إن السينما فى رأيه مبدعة ليس فقط لأنها تؤدى إلى طريقة جديدة تمامًا فى «تجسيد» الواقع أو تمثيله، وإنما لأنها تجلب أيضًا طريقة ثورية فى طريقها «إدراكها». وإذا لم يكن «السؤال الأساسى» بالنسبة لبنجامين هو «إذا ما كانت الفوتوغرافيا فنًا» وإنما «إذا ما كان اختراع الفوتوغرافيا ذاته لم يغير فى الطبيعة الكلية للفن» (بنجامين ١٩٩٩ أ، ص ٢٢٠)، فذلك بالضبط لأن الطريقة المباشرة (الفوتوغرافية أو السينماتوغرافية) لتجسيد الواقع (أو تمثيله) تتيح فقط استجابة ليست أقل مباشرة. (وفى هذا المجال، فإن بنجامين يؤكد: «يحافظ المصور التشكيلى فى عمله على مسافة طبيعية عن الواقع، بينما يقوم رجل الكاميرا – المصور- باختراق أعماق شبكة هذا الواقع»، بنجامين ١٩٩٩ أ، ص ٢٢٧). وفى النسخة الأولى لمقالته عن العمل الفنى، يُعرِّف بنجامين «المهمة التاريخية، فى خدمة كيف يصل الفيلم إلى المعنى الحقيقى»، بما يلى: «جعل الجهاز التقنى الضخم لعصرنا موضوعًا للإثارة العصبية للإنسان» (بنجامين ١٩٩٩ أ، ص ٤٤٥). وبرغم أن ذلك المفهوم عن «الإثارة العصبية» سوف يختفى من النسخ اللاحقة للمقال، بما فى ذلك النسخة الرابعة التى تطلق عليها ميريام هانسين «المعترف بها بشكل موضع شك» (هانسين ١٩٩٩، ص ٣١٤)، فإن ما يشير إليه هذا المفهوم هو ما يهم

بالنسبة لفهم أفكار بنجامين عن السينما. إن القول بأن الأفلام تقوم «بالإثارة العصبية» للمتفرج، أى أن يكون لها تأثير مباشر ومحرك لكل الوجود الإنسانى، المقصود به هو توضيح فكرة أن تلقى الأفلام ذاته شكل من أشكال الفعل السياسى، أكثر من كونه – كما بدا فى مقالات عام ١٩٢٧ – حدثًا يحتمل أن «يؤدى» إلى فعل سياسى. وقد وصفت سوزان باك موس الإثارة العصبية على نحو أكثر دقة بأنها «التلقى المحاكى للعالم الخارجى، إنه يمنح السلطة والقوة، على النقيض من التكيف المحاكى الدفاعى الذى يحمى على حساب إصابة الكائن بالشلل، ليسرق منه قدرته على التخيل والاستجابة الإيجابية» (باك موس ١٩٩٢، ص ١٧، هامش ٥٤). والإشارات لمفهوم الإثارة العصبية داخل الفلسفة والجماليات متعددة، وتتراوح من التحليل النفسى الفرويدى إلى نظرية التلقى عند إيزنشتين، لكن ما يهم هنا هو أنها تشير إلى شكل من أشكال التجربة يصل فيها المؤثر الخارجى (فى هذه الحالة هو الصور الفوتوغرافية والسينماتوغرافية) إلى المتفرج بطريقة مباشرة، بحيث تتجنب هذه المؤثرات العملية التأملية (أو الانعكاس) بشكل كامل. وبالإشارة مثلاً إلى الصور الفوتوغرافية عند يوجين آتجيه، يكتب بنجامين أنها «تحتاج إلى نوع خاص من التناول، تأمل حر ليس له علاقة بها. إنها تحرك المتفرج، وهو يشعر بأنها تتحداه بطريقة جديدة» (بنجامين ١٩٩٩ أ، ص ٢٢٠). وفى رأيه أن العمل الفنى من مدرسة الدادائية يتوجه بالفعل إلى شكل من التلقى ويتميز سينمائيًا فى أنه يهدف إلى تأثير مباشر على مشاعر المتفرج، وأفكاره، وسلوكه الجسمانى: «إن العمل الفنى الدادائى يصيب المتفرج مثل رصاصة، أنه يحدث له، لذلك فإن له أثرًا لمسيًا» (بنجامين ١٩٩٩ أ، ص ٢٣١). وعلى أساس حركة الصور، فإن تلقى فيلم ما يتجاوز ذلك العمل الفنى الدادائى بسبب عفويته ومباشرته: إن الأفلام تفرض إيقاعها على الجهاز الحسى للمتفرج، وبذلك فإنها تمنعه من الوصول إلى إطار ذهنى يعزل فيه نفسه من خلال التلقى. وعملية التداعى عند المتفرج عندما يرى هذه الصور السينماتوغرافية «تنقطع بواسطة التغير المفاجئ الدائم. وهذا يشكل تأثير الصدمة الذى يحدثه الفيلم، وهو مثل كل الصدمات يجب تخفيفه من خلال الحضور العالى والمركز للذهن» (بنجامين ١٩٩٩ أ، ص ٢٣١، ٢٣٢).

ولقد حافظت مقالة العمل الفنى على التأكيد على الطبيعة الجمعية لتلقى الأفلام، والتى كانت موجودة بالفعل فى مقالات عام ١٩٢٧، لكن التركيز على الصورة الفوتوغرافية كوعاء للمعرفة انتقل إلى اكتشافها باعتبارها وسيلة لما يسميه بنجامين «الملاءمة اللمسية» (بنجامين ١٩٩٩ أ، ص ٢٣٣). ويصف بنجامين الرأسمالية الحديثة بأنها «تقنية منعتقة تقف أمام المجتمع المعاصر باعتبارها طبيعة ثانية (تطبعًا)» (بنجامين ١٩٩٩ أ، ص ٤٤٤)، والتى لم يعد من الممكن للإنسان التحكم فيها والسيطرة عليها، لذلك فإنها سوف تنتهى إلى القضاء على البشر. ومع ذلك، وأيًا ما كانت قسوة أعراض هذا الخطر المعاصر (يذكر بنجامين «الأزمات الاقتصادية» و«الحروب» (بنجامين ١٩٩٩ أ، ص ٤٤٤)، فإن العلاج ليس مستحيلاً، بل يُعتقد أن الحل موجود داخل ممارسة جديدة للتكنولوجيا ذاتها. إن الأفلام تسهم فى مثل هذه «التعليمات» (بنجامين ١٩٩٩ أ، ص ٤٤٤) لاستخدام التكنولوجيا للتوافق مع البيئة وليس الاغتراب عنها: «إن وظيفة السينما هى الإبقاء على البشر فى حالة إدراك للذات وردود أفعال مطلوبة للتعامل مع جهاز هائل يتسع دوره كل يوم فى حياتهم» (بنجامين ٢٠٠٢، ص ١٠٨). وليس هناك من شك فى أن بنجامين متأثر بكل من الآراء الدينية عن الكون المحرر لصديقه جيرشوم شوليم، والمتخصص فى فلسفة الكابالاه (القبلانية فلسفة يهودية صوفية بحلول الله فى مخلوقاته - المترجم)، وأيضًا بكتابات علماء الاجتماع الطوباويين الذين كان يقرأ لهم فى تلك الفترة، لذلك فإنه يركز على السينما باعتبارها تجليًا لتكنولوجيا «ثانية»، وهى «تهدف إلى تفاعل بين الطبيعة والإنسانية» (بنجامين ٢٠٠٢، ص ١٠٧). إن السينما يُعتقد أنها هنا تساعد البشرية على الوصول إلى فهم من المفترض أنه لا يحاول السيطرة على الطبيعة، حيث إن الاستخدام الثورى للآلات - على سبيل المثال من خلال ممارسة المحاكاة، واللعب الطفولى والارتجال - سوف يحقق الوعد بعالم أفضل. لذلك تصر جيرترود كوخ على أن بنجامين ينسب للكاميرا «قوة المسيح المخلص» (كوخ ١٩٩٤، ص ٢١٠)، وهو ما يسمح لنا أن ننسى فقدان الرابطة الأنثروبولوجية» (كوخ ١٩٩٤، ص ٢٠٩)، بينما تركز ميريام براتو هانسين على قدرة الكاميرا على «عدم الارتباط بين التجربة والهوية التى تشبه البشر. وبذلك فإن بنجامين يستأنف مشروع فورييه حول تحطيم غائية الطبيعة» (هانسين ١٩٩٩، ص ٣٢٣). إن ذلك

يتوافق مع تقييم كراكاور الإيجابى - قبل عشر سنوات تقريبًا - حول «عقيدة الإلهاء» التى «تنقل إلى آلاف الأعين والآذان فوض المجتمع»، ومع ذلك فإنها «تساعدهم على إثارة التوتر والحفاظ عليه، والذى يجب أن يسبق التغير الحتمى والجذرى» (كراكاور ١٩٩٥، ص ٣٢٧)، لذلك فإن بنجامين يقول بأن السينما تحطم الموقف الرجعى للتركيز والاستسلام فى عملية تلقى عمل فنى كلاسيكى، وتحل محله تشكيل معرفى للعادات العملية. وفى رأيه أن الأفلام تشبه البنايات، فهى - على عكس اللوحات التشكيلية أو المسرح - يتم إدراكها بطريقة لاواعية تتوجه إلى كل من حاستى اللمس والبصر، وليست بطريقة بصرية مجردة واعية. ولهذا السبب فإن قاعة العرض يمكن تشبيهها بملعب للتدريب، أو غرفة بروفات، بفرض السيطرة الإبداعية غير المغتربة على الآلات. كما يكتب بنجامين:

> «الشخص غير المنتبه يستطيع أيضًا تكوين عادات. والأكثر من ذلك أن القدرة على السيطرة على بعض المهام خلال حالة عدم الانتباه أو الإلهاء تؤكد أن حلها أصبح مسألة عادة. إن الإلهاء الذى يحققه الفن يقدم تحكمًا خفيًا إلى درجة أن المهام الجديدة أصبحت محلولة بواسطة الإدراك بالتداعى. وحيث إن الناس قد يُغروْن بتحاشى هذه المهام، فإن الفن سوف يواجه أكثر هذه المهام صعوبة وأهمية حيثما يستطيع أن يحرك الجماهير، والفن يفعل ذلك اليوم فى السينما» (بنجامين ١٩٩٩ أ، ص ٢٢٣).

ومع ذلك فإن الأهمية السياسية للسينما يمكن فقط فهمها تمامًا ليس فقط إذا كانت الأفلام تعتبر مجرد «أسباب» لإبداع عميق من الإدراك الإنسانى، وإنما أيضًا «نتائج وتأثيرات لهذا الإبداع. مقالة بنجامين عن العمل الفنى هى تقييم لما أسماه بنجامين فى مكان آخر «الطابع التاريخى المحدد» (بنجامين ١٩٩٩ أ، ص ١٥٤) للذاكرة الإنسانية، وهذا فى حد ذاته إعادة صياغة أدق أو أكثر توسعًا لتقرير أن «الطريقة التى يتم بها تنظيم الإدراك الحسى الإنسانى، الوسيط الذى تتحقق فيه، يتم تحديدها ليس فقط من خلال الطبيعة، لكن أيضًا بالظروف التاريخية» (بنجامين ١٩٩٩ أ، ص ٢١٦). وقد أخذ بنجامين من ماركس الفرق بين البنية السفلية والبنية العلوية، والفكرة الأساسية عن أن الأولى هى التى تضع شروط الثانية. ويقول بنجامين بأن الجهاز الحسى للبشر - مثل التعبير الفنى ذاته - يجب

فهمه باعتباره عميق التأثر بطريقة الإنتاج السائدة فى مجتمع محدد. وفى قول شهير قال إن فى الحداثة المتأخرة، أصبح الإدراك الحسى الإنسانى متميزًا» بالرغبة فى جعل الأشياء «أقرب» مكانيًا وإنسانيًا، ويميل إلى التغلب على تفرد الواقع اليومى بقبول القدرة على نسخه» (بنجامين ١٩٩٩ أ، ص ٢١٧)، وهذا القول يمكن فهمه بشكل أفضل باعتباره امتدادًا لآرائه عن النظام الاقتصادى الذى يحكم المرحلة كلها: الرأسمالية الصناعية. والمواجهة التى لا تتوقف مع بضائع الإنتاج الضخم يُعتقد أنها أثرت على الجهاز الحسى للجماهير المعاصرة إلى الحد الذى أصبحت فيه غائبة عن كل إحساس بالتفرد. وبالنسبة لبنجامين، فإن التوزيع الجماهيرى لنسخ الفن المصنوعة آليًا، مثل الصور الفوتوغرافية للوحات المطبوعة فى كتالوجات الفن، هو من أكثر الأعراض وضوحًا لمثل هذا النوع من «الفقر المعاصر فى التجربة». وما يضيع فى التحول المشروط اجتماعيًا للقدرة الإنسانية على الإدراك الحسى هو القدرة على معايشة المجتمع المتميز للمسافة، والسلطة، والأصالة، وهذا التجمع هو ما أطلق عليه «الهالة» (بنجامين ١٩٩٩ أ، ص ٢١٥-٢١٧).

إن الأعمال الفنية الأصلية يُعتقد أنها تسبب إحساس «المسافة، أيًا كان الاقتراب منها» (بنجامين ١٩٩٩ أ، ص ٢١٦)، وهو إحساس مرتبط بوجودها المتفرد وحضورها المادى، ومن ثم فإنها تكون خارج مجال القدرة على النسخ. وعلى عكس المستنسخات المصنوعة يدويًا، فإن النسخ التقنية تكتسب استقلالاً عن العمل الأصلى «حيث تحل مجموعة النسخ مكان الوجود المتفرد (بنجامين ١٩٩٩ أ، ص ٢١٥)، وبذلك فإنها تحول التجربة الفنية من داخلها. ومع تحطيم الهالة، والذى يجب أن يُفهم باعتباره مسافة مادية (العمل الفنى لا يمكن لمسه) وكمسافة روحية (إنه يأتى مع ادعاء الحكمة)، فإن الفن يُطلق من عقال التقاليد، والدين، والعقيدة، ولكن من نفس المنطلق فإنه يُعرض باعتبار أنه عميق الجذور فى عمليات اجتماعية متأصلة. وعلاوة على ذلك، ولأن فى الفن المنتج آليًا - مثل الفوتوغرافيا الفنية والسينما - يكون الفارق ذاته بين الأصل والنسخة قد أصبح مسألة يمكن تجاهلها تمامًا، فإن أية قيمة مرتبطة بعمل فنى موجود بشكل متفرد قد تراجعت، لصالح زيادة هائلة فى التأثير الاجتماعى والسياسى: «وحتى فى أكثر درجة من نسخ العمل الفنى يصبح العمل الفنى مصممًا من أجل النسخ» (بنجامين ١٩٩٩ أ، ص ٢١٨).

كان هذا الجانب من فلسفة بنجامين عن السينما مقصودًا به شرح ليس فقط السبب فى كون الأفلام فى حد ذاتها قيمة لكل الأهداف السياسية الشيوعية، ولكن أيضًا شرح السبب فى أنها لم تحقق بعد الإمكانية الطوباوية المتوقعة منها والموهوبة فيها. والأعمال الفنية باعتبارها ذات جذور فى العمليات الاجتماعية، فإنه يمكن الكشف عنها كتعبير عما أطلق عليه الماركسيون «الوعى الزائف». وقبل تحليل أدورنو وهوركهايمر لصناعة الثقافة بتسع سنوات، فى مقالتهما «جدل التنوير» (١٩٩٧، ص ١٢٠-١٦٧)، فإن مقالة بنجامين عن العمل الفنى وصفت بالفعل كيف أنه فى الحداثة المتأخرة فإن الأعمال الفنية ذاتها أصبحت سلعًا، وكيف أنها - عندما يصبح إنتاجها وتوزيعها الجماهيرى بين أيدى الرأسمال وحده - تنتهى إلى أن تصبح مجردة من سماتها التحريرية. ويكتب بنجامين: «فى أوربا الغربية اليوم، فإن الاستغلال الرأسمالى للسينما يعوق الادعاء الشرعى للبشر على إعادة إنتاجهم... إن لصناعة السينما اهتمامًا طاغيًا بتغرير تورط الجماهير فى عروض إيهامية ملتبسة» (بنجامين ٢٠٠٢، ص ١١٤). ومن خلال الصور المزيفة ذات الهالة (كما فى عبادة نجوم السينما)، ومن خلال جاذبية الأشكال والقوالب الزائفة للتقاليد وإعادة الحياة للجمال الخارجى، فإن صناعة السينما تصبح فى خدمة الأهداف الفاشية، لتضيف إلى حالة اغتراب الجماهير بدلاً من الكشف عن الأزمة الاجتماعية التى تسبب هذا الاغتراب.

خاتمة

فى رأى بنجامين فإن اختراع الصور السينماتوغرافية جاء مع طريقة مباشرة وجديدة تمامًا فى تجسيد الواقع الخارجى، ومع قدرة من خلال المونتاج على الكشف عن النظام الذى لم يكتشف بعد فى هذا الواقع. وبالإضافة إلى ذلك، وبسبب البيئة الجماعية العامة التى يتم بها تلقى الأفلام، وبفضل القدرة شبه اللانهائية على النسخ، يُعتقد أن الأفلام شكلت جماعية جديدة. وبمفاهيم مثل اللاوعى البصرى والإثارة العصبية، فكر بنجامين فى السينما باعتبارها وسيطًا غيَّر فى طبيعة الفن ذاتها، سواء على أساس إنتاجه أو استهلاكه. وهكذا من خلال الجمع بين استخدام إطار واقعى لتحليل الصورة الفوتوغرافية بعين ذكية، وعلم اجتماع لتلقى السينما، أخلى بنجامين الطريق إلى نوعين مؤثرين تمامًا من الدراسات السينمائية فى القرن العشرين. وبرغم الإطار الماركسى عند بنجامين، فإن الافتراضات الواقعية، والتأكيد على الإدراك الجماعى، قد قلت أهميتها فى عصر حيث توجد فيه تقنيات رقمية (أى لا تقوم على المحاكاة)، والتى حلت محل الصورة الفوتوغرافية، وأصبح التعرض للصور يحدث أساسًا فى دائرة خاصة وشخصية فى غرف المعيشة، برغم ذلك فإن نظرية بنجامين عن السينما لاتزال تقدم أفكارًا عميقة حول طبيعة السينما، ولاتزال لهذه الأفكار أهميتها، بصرف النظر عن اقتناعاته السياسية وسياقه التاريخى.

* * *

انظر أيضًا «الواقعية» (الفصل ٢٢)، «الظاهراتية» (الفصل ٤٠)، «الوسيط الفنى» (الفصل ١٦).

المراجع

Adorno, T. (1981/82) "Transparencies on Film," trans. T. Y. Levin, *New German Critique* 24/25: 199–205.

Adorno, T., and Horkheimer, M. (1997) *Dialectic of Enlightenment*, trans. J. Cumming, London and New York: Verso.

Benjamin, W. (1991a) *Gesammelte Schriften*, vol. 1(2), eds. R. Tiedemann and H. Schweppenhäuser, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.

—— (1991b) *Gesammelte Schriften*, vol. 7(1), ed. R. Tiedemann and H. Schweppenhäuser, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.

—— (1999a) *Illuminations*, ed. Hannah Arendt; trans. H. Zorn, London: Pimlico.

—— (1999b) *Selected Writings*, vol. 2: 1927–34, ed. M. W. Jennings, H. Eiland, and G. Smith; trans. R. Livingstone *et al.* (various translators), Cambridge, MA and London: Belknap Press.

—— (2002) *Selected Writings*, vol. 3, 1935–8, ed. H. Eiland and M. W. Jennings; trans. E. Jephcott, H. Eiland *et al.* (various translators), Cambridge, MA and London: Belknap Press.

Buck-Morss, S. (1992) "Aesthetics and Anaesthetics: Walter Benjamin's Artwork Essay Reconsidered," *October* 62: 3–41.

Hansen, M. B. (1999) "Benjamin and Cinema: Not a One-Way Street," *Critical Inquiry* 25: 306–43.

Koch, G. (1994) "Cosmos in Film: On the Concept of Space in Walter Benjamin's 'Work of Art' Essay," in A. Benjamin and P. Osborne (eds.) *Walter Benjamin's Philosophy: Destruction and Experience*, London and New York: Routledge.

Kracauer, S. (1995) *The Mass Ornament: Weimar Essays*, ed. and trans. T. Y. Levin, Cambridge, MA: Harvard University Press.

—— (1997) *Theory of Film: The Redemption of Physical Reality*, Princeton, NJ: Princeton University Press.

Scholem, G. (1981) *Walter Benjamin: The Story of a Friendship*, trans. H. Zohn, New York: Schocken Books.

(٢٩)

ديفيد بوردويل

باتريك كولم هوجان

ولد ديفيد بوردويل فى ٢٣ يوليو ١٩٤٧، وحصل على البكالوريوس فى اللغة الإنجليزية من جامعة ولاية نيويورك، فى عام ١٩٦٩، ثم انتقل إلى جامعة آيوا لدراسة فنون الخطابة والدراما والتركيز على السينما. حصل على الدكتوراه فى عام ١٩٧٤، حيث استكمل أطروحة عن السينما الانطباعية الفرنسية (نشرت فى عام ١٩٨٠). وفى عام ١٩٩٧ حصل على الدكتوراه الفخرية من جامعة كوبنهاجن. بعد حصوله على الدكتوراه قام بالتدريس فى قسم فنون الاتصال فى جامعة ويسكونسين فى ماديسون، وكان أيضًا أستاذًا زائرًا فى جامعتى نيويورك وآيوا. تلقى بوردويل منحًا من «المنحة الوطنية للدراسات الإنسانية»، و«المجلس الأمريكى للمجتمعات المتعلمة»، و«مؤسسة فولبرايت»، و«مؤسسة جوجينهايم». فاز بجائزتين من جامعة ويسكونسين لتميزه فى التدريس، بالإضافة إلى جائزة «جمعية مكتبة المسرح» لأفضل كتاب فى السينما والإذاعة والأداء المسجل، وجائزة أرشيف الفل للحفاظ على السينما، ومهرجان هونج كونج للسينما. ألف واشترك فى تأليف ستة عشر كتابًا، ترجمت إلى الصينية، والكورية، والإسبانية، والمجرية، والفرنسية، والفارسية، والإيطالية، والسلوفينية، واليونانية، واليابانية، والكرواتية، والتركية، كما كتب ما يزيد على مائة وثلاثين مقالاً. تمت استضافته عشرات المرات فى لقاءات وحوارات فى وسائل الإعلام المختلفة. ألقى سلسلة من المحاضرات فى هونج كونج، وبكين، وبروكسل، وبودابست، وهاسنكى، وميونيخ، وبروج، وكولونيا، وأماكن أخرى تشمل ندوات جاوس

للنقد فى جامعة برينستون. متزوج من الناقدة والمؤرخة والمنظِّرة السينمائية كريستين طومسون، وقد اشتركا معًا فى تأليف ثلاثة كتب.

وجنبًا إلى جنب نويل كارول، فإن بوردويل يعتبر على نطاق واسع أحد اثنين من المنظرين أصحاب فلسفة الإدراك المعرفية فى السينما، والتى تعتمد على علوم الإدراك، ومجالات ذات علاقة تستكشف الإبداع، والتلقى، والبناء، والتفسير، والأوجه الأخرى للسينما. إن «الشكلية» مصطلح رحب بدرجة ما، حيث أنه يشمل عددًا من المنظرين اهتمامهم الرئيسى هو «الشكل» الأدبى بمعنى ما من معانى المصطلح. وفى أحد معانيه يشير إلى مجموعة من النظريات التى طُورت فى روسيا وأوربا الشرقية فى بدايات القرن العشرين. وتعالج هذه النظريات عددًا من المسائل بدءًا من تميز اللغة الشعرية وحتى البناء السردى للحواديت الشعبية. ويشير بوردويل كثيرًا إلى الشكليين، بل إنه يشترك معهم فى اهتمام عميق ودائم بالأسلوب البصرى فى السينما (المعادل غير الدقيق لأدبية اللغة الأدبية) والبناء السردى. لكن التكوين الثقافى عند بوردويل يقع فى سياق البنيوية وما بعد البنيوية. ويمكن للمرء القول بأن أعماله ذات ترابط منطقى أكبر مع كتاب مثل ميشيل فوكوه.

وبالإضافة إلى المسائل النظرية العامة للسرد (١٩٨٥) والأسلوب البصرى (١٩٩٧، ٢٠٠١، ٢٠٠٥)، فإن كتابات بوردويل تتراوح بين تحليل السينما فى بلدان مختلفة، مثل السينما الأمريكية (١٩٨٥، ٢٠٠٦)، وهونج كونج (٢٠٠٠)، والدراسة المكثفة عن مخرجين بعينهم، مثل دراير (١٩٨١)، وكذلك (١٩٧٣)، وأوزو (١٩٨٨)، وإيزنشتين (١٩٩٣). وبالإضافة إلى ذلك اشترك فى تأليف كتابين دراسيين، هما «فن السينما» (مع طومسون ٢٠٠٦) و«تاريخ السينما» (مع طومسون ٢٠٠٢). وعمله الفلسفى الأهم هو «صنع المعنى»، وهو عمل مهم أيضًا فى مجال «ما بعد النظرية» (أى تنظير نظريات ونقد السينما، أكثر من التنظير حول السينما ذاتها).

- خطاب بوردويل: نموذج مركب

هناك بالطبع تنويعات من المعالجات والاهتمامات تبدو واضحة فى كتابات بوردويل العديدة، ومع ذلك فإن فيها اتساقًا أيضًا. وإحدى طرق تنظيم أعمال بوردويل هى فصل

الدراسات عن المخرجين الأفراد عن معالجات الأنماط الأوسع (مثل السينما فى البلدان المختلفة). ولكى نستخدم تنظيمًا بنيويًا، يمكننا أن نقول إن الدراسات الأولى عن «الكلام»، أما الثانية فتركز على «اللغة»، أو باستخدام مصطلحات ذات علاقة: «الصوت» و«الخطاب». وفى هذا الفصل، سوف أركز على دراسات بوردويل الاستطرادية (التى تجمع بين أكثر من مجال دراسى - المترجم)، حيث إنها ذات العلاقة الأوضح بالفلسفة.

وكما ذكرنا سابقًا، فإن ميشيل فوكوه كان سابقًا على تناول بوردويل فى بعض المجالات. والكثير من أعمال بوردويل تتضمن تحليلاً لكيفية أن الممارسات السينمائية والنقدية هى «ذات بناء استطرادى» (بوردويل ١٩٨٩، ص ٢٠٥). وتحليلات بوردويل الاستطرادية تستدعى فوكوه إلى الذهن، حيث إنها تتضمن تحديدًا لا ماركسيًا ولا تأويليًا للمعالجات المقيدة بالمؤسسات والتى تحدد الموضوعات وطريقة معالجتها، والتى تتناولها من خلال جهاز وخلال فترات تاريخية محددة. ومع ذلك فإن بوردويل يضع عبارة «مبينة استطراديًا» فى اقتباسات نادرة. وهذا يوحى أن تحليلات بوردويل لا تنتمى تمامًا إلى مدرسة فوكوه. فأولاً هى متسمة بنزعة براجماتية عملية، ويكرر بوردويل الربط بين معالجات السينما، وممارسات حل المشكلات فى التطبيق الفعلى لصناعة الأفلام. ويبدو بوردويل أيضًا متقبلاً للتقسيم شبه الواضح بين الخطاب (كما يفهم بشكل مؤسسى، وبدرجة ما بشكل تعسفى فى نظام من المفاهيم والمواقف المؤسسية... إلخ) وبين العلم (كما يفهم بشكل عام على أنه مزيج من الفرضيات ذات التوجه العملى التجريبى والمعرضة لاختبارات صارمة فى سياق نظريات ذات بناء منطقى). وعلى النقيض فإن أتباع فوكوه يرون العلوم بشكل عام باعتبارها نماذج متميزة من المعالجات أو الخطابات. وبالطبع فإن هناك العديد من الكتاب يتبنون موقفًا بين هذين الطرفين - فهم يقدرون الطريقة العلمية باعتبارها الطريقة المنهجية الوحيدة لتطوير فرضياتهم، وهم فى الوقت ذاته يرون الممارسة الفعلية للعلم على أنها تنطبع بتحيزات اقتصادية وأيديولوجية ذات علاقة بتعارضات السلطة والقوة. إن هذا يؤدى إلى النقطة الأخيرة فى الفرق بين بوردويل وفوكوه. فعلاقات السلطة محورية فى معالجة فوكوه لكل من الخطاب والمؤسسات، أما بوردويل فلا يضع عادة السلطة فى اعتباره، ولا الأشكال الأخرى للطبقات والصراع.

وإذا نحينا جانبًا خصوصية علاقته مع فوكوه، يمكننا أن نستخلص من كتابات بوردويل بشكل منهجى مجرد النموذج العام لفهم السينما و«البناء الاستطرادى» من خلال السطور التالية.

أولاً: كل فرد مشترك فى إنتاج أو تلقى الأفلام يبدأ بمجموعة من التكيفات التطورية الفطرية، وتلك تتحكم بشكل أكثر وضوحًا فى عمليات فسيولوجية مثل الإدراك. ومع ذلك وطبقًا لكتاب علم النفس التطورى الذين يعجب بهم بوردويل كثيرًا، فإن التكيفات الفطرية قد تتحكم فى مدى واسع من الميول النفسية.

وثانيًا: الأفراد الذين ينتجون الأفلام أو يشاهدونها يفطون ذلك فى سياق من المؤسسات وخلال فترات محددة من التطور التاريخى لهذه المؤسسات. فمن ناحية الإنتاج، تحدد هذه المؤسسات (مثل الاستوديوهات السينمائية) مهامًا تولد مشكلات فى سياقات محددة، ويمكن تقسيم المهام والمشكلات إلى نوعين، اقتصادى وجمالى. والمشكلات الاقتصادية تهتم بالسينما بوصفها استثمارًا. لكننى لا أعنى بالمشكلات «الجمالية» مشكلات حول الجمال أو الفن، وإنما ببساطة مشكلات تتعلق بالأفلام كأشياء محددة للتجربة. ويميل بوردويل إلى مناقشة المشكلات الجمالية غيما يتعلق بالسرد (القصة ذاتها، وتقنيات تقديم القصة أو «السرد»)، والزمان والمكان، والأسلوب، خاصة الأسلوب البصرى. وفى أغلب الأحوال فإن هذه المشكلات الجمالية بالنسبة لبوردويل هى مسألة معلومات تواصل، خاصة معلومات القصة. وكل من المشكلات الاقتصادية والجمالية تظهر على مستويين: مستوى عام باعتبارها أمورًا عامة تتعلق ببناء السوق أو التكنيك السينمائى، ومستوى أكثر خصوصية للتفاعلات العملية اليومية، والتى يطلق عليها بوردويل «سياق الحرفة» فى العمل.

وثالثًا: هناك مجموعة من الأدوات – المفهومية والعملية – يستخدمها صناع الأفلام لحل المشكلات. واستخدام أداة للاستجابة لمشكلة ما يعطى لهذه الأداة وظيفة محددة. (لاحظ أن مشكلة واحدة قد تكون لها عدة أدوات مرتبطة بها، وقد ترتبط أداة واحدة بعدة مشكلات). إن هذا التحليل يسمح لنا بأن نفهم المعالجات ليس فقط بطريقة (فضفاضة) تبعًا لفوكوه، وإنما أيضًا بطريقة إدراكية. وبشكل محدد فإن للمعالجات الخصائص

الآتية: إنها مركبات من مخططات مفهومية وعملية، وهذه المخططات تستخدم بواسطة أفراد مكانهم داخل مؤسسات خلال فترات تاريخية محددة. وهذه المخططات تستخدم لحل المشكلات التى تحددها المواقف العملية. وأخيرًا فإن المواقف تولد المشكلات، فقط فى سياق المهام التى تضعها المؤسسات التى تشملها خلال الفترة المعنية. ولاحظ أنه فى صناعة الأفلام، فإن المخططات تشمل بالضرورة تقنيات تسمح بتحقيق هذه الوظائف. إن التقنيات مهمة هنا إذن، ليس فقط لتطبيق المعالجة فى الممارسة، وإنما أيضًا لتنظيم هذه المعالجات وخصوصيتها المفهومية أيضًا.

وأخيرًا، فإن صناع الأفلام الذين يعملون فى مهام محددة فى مواقف محددة. ومن الواضح أن ليس كل صناع الأفلام سواء. لذلك فإن السؤال الذى يثور هنا هو كيف هم مختلفون. وفى أغلب الأحوال، فإن الفوارق الفردية هى مسألة أنماط متسقة وثابتة من الاختيار بين عدة بدائل وإمكانات متاحة فى المعالجة. وإذا كانت المعالجة تسمح بخمس طرق ممكنة لحل مشكلة محددة (على سبيل المثال توصيل معلومات القصة من خلال الحوار)، فربما كان هناك صانع أفلام يختار دائمًا الحلول التى تعتمد على المونتاج، بينما يختار آخر دائمًا الحلول التى تعتمد على الميزانسين. ومع ذلك فإن صناع الأفلام يذهبون إلى مدى أبعد فى بعض الحالات. وعلى سبيل المثال، قد يقوم صانع أفلام مبدع بالجمع بين ثنائيات الأداة والوظيفة بطرق جديدة، ويعطى بوردويل مثالاً فى جمع مورناو بين اللقطة واللقطة العكسية (لكى يشير إلى التواصل) مع القطع المتبادل (لكى يؤكد حدوث شيئين فى مكانين متباعدين فى وقت واحد)، عندما يجرى مصاص الدماء بعيدًا عن ضحيته، كما لو كان يستجيب لصرخة زوجة الضحية على بعد أميال (بوردويل ١٩٩٧، ص ١٥٢). ويمكن لصانع أفلام مبدع أيضًا أن يستقى الأدوات أو ثنائيات الأدوات والوظائف من فترات أو تقاليد أخرى. (إن هذه الاقتباسات ممكنة، بسبب التشابه بين الثقافات الناتج من الجينات البشرية، بالإضافة إلى تلاقى التطورات الاجتماعية فى تقاليد سينمائية مختلفة – بوردويل ١٩٩٦).

لذلك فإن تفسير بوردويل المتطور لفيلم سوف يتضمن الآتى:

١ – عزل وتحديد الميول الفطرية المتأصلة ذات العلاقة بإنتاج الأفلام وتلقيها.

٢- تحليل الأبنية المؤسسية (فى فترات تاريخية محددة) مع المهام والمشكلات الخاصة بها، المجردة والعامة، والمادية واليومية، والاقتصادية والجمالية، خاصة المشكلات الجمالية للقصة، والسرد، والزمان، والمكان، والأسلوب.

٣- تحديد الأدوات المفهومية، والأدوات العملية، والتقنيات المتاحة فى هذه المؤسسات خلال الفترة التاريخية ذات العلاقة، مع مطابقة هذه الأدوات على المشكلات (ومن ثم تحديد وظائف لهذه الأدوات)، وفى العادة من خلال التقنيات.

٤- مكان الممارسات والتطبيقات الفردية داخل هذا النظام، وتفسير ما يطرأ مما هو غريب أو إبداعى فيما يتعلق ببدائل الأداة والوظيفة التى يتيحها هذا النظام، والاندماج المستحدث بين زوج متاح من الأداة والوظيفة، واستعارة الأدوات أو أزواج الأداة والوظيفة من تقاليد أخرى مثلاً.

- نص نموذجى عن السينما

كما ذكرنا سابقًا، فقد نشر بوردويل ستة عشر كتابًا، وليس من الممكن فى مقال قصير أن ندرس هذا الحجم من العمل. لذلك فسوف أتناول فى هذا الجزء عملاً واحدًا ذا علاقة وثيقة بالنموذج السابق، وهو «سينما هوليوود الكلاسيكية: الأسلوب السينمائى وطريقة الإنتاج حتى عام ١٩٦٠ (بوردويل وآخرون، ١٩٨٥)، والذى شارك فى كتابته مع جانيت ستايجر وكريستين طومسون. وسوف أشير باختصار إلى عمل لاحق عن سينما هونج كونج (٢٠٠٠)، والذى يوضح هذا البناء أيضًا. كما سوف أعود إلى كتاب بوردويل عما بعد النظرية: «صنع المعنى»، وذلك فى القسم التالى.

وبرغم أن كتاب «سينما هوليوود الكلاسيكية» ليس من تأليف بوردويل وحده، فإنه يمثل نموذجًا واضحًا على تناوله للسينما. تشرح المقدمة أن الكتاب يدرس سينما هوليوود خلال مرحلة تاريخية معينة (١٩١٧-١٩٦٠) باعتبارها «طريقة من الممارسة السينمائية»، أى مجموعة من المعايير الأسلوبية المتفق عليها على نطاق واسع، والتى يتم الحفاظ عليها

بواسطة طريقة متكاملة للإنتاج، وهى بدورها تحافظ على طريقة الإنتاج تلك». إن هذه «المجموعة المقررة» تحدد «ما هى القصص (الأفلام) التى تُروى وكيف يجب أن تُروى»، بالإضافة إلى «مجال ووظائف التقنية السينمائية، وفاعليات المتفرج» (بوردويل وآخرون ١٩٨٥، ص ١٦ من المقدمة). ويمكن للمرء أن يرى بعض الإشارات من فوكوه وماركس فى هذا المشروع. (هناك أيضًا عناصر من نظرية التلقى، التى سوف أتركها جانبًا بسبب ضيق المساحة).

وتُنسب الأقسام المختلفة من الكتاب إلى كاتب منفرد. ويتناول بوردويل بشكل خاص: الأسلوب، والسرد، والتقنية، وليس طريقة الإنتاج (الموضوع الماركسى). وعندما يلمس بوردويل ظروف الإنتاج (مثلما هى الحال فى الفصل ٧، ص ٨٤)، فإنه يتحدث عنها بطريقة براجماتية، مثل مسألة إذا ما كان هناك شخص بعينه من بين طاقم العمل مسئولاً عن مواجهة مشكلة معينة (أى سياق الحرفة)، أو إذا ما كان هناك خيار أو آخر يتكلف مالاً أكثر.. إلخ. إنه لا يؤكد على الفوارق الطبقية أو أهمية بعض الأشخاص على آخرين فى علاقات الملكية (مثل السيطرة على قرارات الاستثمار)، وعلاقات الإنتاج (التقسيم بين العمل الذهنى والعمل اليدوى مثلاً)، أو أى موضوعات ماركسية معتادة. بل إن بوردويل يبدو أحيانًا وكأنه يمارس مقاومة خفية للطرق الماركسية فى التحليل، وعلى سبيل المثال فإنه وستايجر يشيران إلى «مفهوم كوموللى عن الاقتصاديات الرأسمالية»، وفى الوقت ذاته يمتدحان «البحث المشترك للشركات» (ص ٢٥١) باعتباره مصدرًا للتحديث والتطوير. (قام الماركسيون بالإشارة إلى النقطة العامة، والتأكيد عليها، ولكن فى سياق أكثر انتقادًا بكثير).

كتب بوردويل السبعة فصول الأولى، ويبدأ الكتاب بوضع أساس نظرى لما سوف يأتى بعد ذلك. والفصل الافتتاحى يستكشف نظم المعايير التى حددت، بل والأهم لبوردويل أنها ساعدت، صنع الأفلام. والخمسة فصول التالية تستكشف تطبيق هذه المعايير فى الأسلوب السردى والبصرى (مع بعض الإشارة إلى الصوت). ويتناول الفصل الأخير مسألة إلى أى حد كانت هناك فردية داخل هذا النظام. وطبقًا لتناول فوكوه فلم يكن هناك الكثير من الفردية. وعلى سبيل المثال، وفيما يتعلق بمجموعة واحدة من الأفلام التى يُنظر

إليها أحيانًا على أنها تتضمن عناصر «متجاوزة»، يلاحظ بوردويل أن «أكثر عناصرها راديكالية مشفر من خلال المواضعات النمطية» (ص ٧١). وهو يفسر الأسلوب الفردى باعتباره مسألة اختيار «اعتيادى ومنهجى لأحد البدائل» التى يوفرها النظام».

وعلى نحو أكثر دقة، يدرس بوردويل فى الفصل الثانى الطرق التى تقوم بها هوليوود ببناء القصص، لتركز على علاقة السببية. وهنا أيضًا يبدو بوردويل يبذل أقصى جهده لتفادى التناول الماركسى. لذلك فإنه يضع النزعة الفردية فى سينما هوليوود كأحد أنواع السببية – التى تتناقض مع أنواع مختلفة من السببية موجودة فى صناعات السينما الأخرى، مثل السببية الاجتماعية المتأثرة بالماركسية فى «البارجة بوتمكين» (١٩٢٥) لإيزنشتين. ومع ذلك فإن تلك تبدو طريقة غريبة لتفسير الاختلافات. والتناول الأكثر وضوحًا يمكن أن يكون القول بأن لكل صناعات السينما أنواعًا مختلفة من السببية فى خطوطها القصصية: النفسية، والاجتماعية، والطبيعية، والاختلافات تأتى من كيفية تجسيد التفاعلات بين هذه الأنواع. والرؤية الماركسية النمطية لن تكون أن هناك فرقًا واحدًا بسيطًا فى المعالجات بين هوليوود وإيزنشتين. وبكلمات أخرى، فإن الأمر ليس أن هوليوود تفضل السببية الفردية بينما إيزنشتين (فى بعض أفلامه) يفضل السببية الاجتماعية، ولكن الاختلاف يأتى من تصوير العلاقات بين الأنواع المختلفة للسببية. وربما كانت هوليوود توحى مرارًا وتكرارًا بأن الجهد الفردى – إذا استمر من خلال العمل الشاق – فسوف يؤدى إلى النجاح الشخصى ضد كل العقبات الكبرى. بينما الأفلام المتأثرة بالماركسية تبدو أقرب إلى الإيحاء بأن الأفراد محاصرون بالظروف الاجتماعية، وأن النجاح الأصيل يأتى فقط من الجهود الجماعية لمجموعات لتحسين ظروفهم من خلال تغيير طبيعة العلاقات الاجتماعية. وباختصار فإن معايير هوليوود الكلاسيكية عن العلاقات السببية تخدم الوظيفة الأيديولوجية من خلال تبنى النزعة الفردية داخل نظام الرأسمالية الأمريكية.

وإحدى الطرق لصياغة الفرق هنا هى فى المعايير المعرفية: ما الصادق وما الأكثر تبريرًا؟ أو ما الزائف، وما الذى تحركه الاهتمامات الطبقية أكثر من خلال الأدلة؟ سوف يصر الماركسيون على أن الأفكار التى تقدمها هوليوود هى فى الأغلب من النوع

الأيديولوجى الثانى، الذى لا تدعمه الأدلة ولكن اهتمامات الطبقة السائدة. ويهتم بوردويل تمامًا بالصدق العملى، ولكن بمجرد أن يجسد بناءً استطراديًا فإنه عادة يطرح جانبًا الاهتمامات حول الصدق، ويعالج كل نماذج المعالجات على قدم المساواة. وفى هذه الحالة، فإن هذه النزعة قد توحى بأنه يرى التحليل الماركسى باعتباره مجرد نتيجة للمعالجة.

وفيما يخص مناقشة بوردويل لعنصر القصة، فإنه يتحول إلى مسائل السرد (الطرق التى يتم بها تقديم القصة فى الفيلم)، والمكان، والزمان. وعند مناقشة السرد، يركز بوردويل على الدرجة التى يقدم بها الفيلم لنا وسيطًا صريحًا أو متضمنًا فى توصيل المعلومات، ودرجة معرفة هذا الوسيط (إذا ما كان كلى الوجود والمعرفة)، ودرجة رغبة فى الكشف عن المعلومات. وعند مناقشته عنصر الزمن، يستكشف بوردويل النظام والدوام، فى علاقته بالمكان، ويركز بوردويل على التكوين داخل الكادر، وعلى المونتاج (ونظام مونتاج الاستمرارية، فى حالة سينما هوليوود الكلاسيكية).

ويجب أن أؤكد على أن هذه الاهتمامات ليست قاصرة على فترة ضيقة من عمل بوردويل. فهناك نموذج آخر من هذا النوع فى كتاب بوردويل «كوكب هونج كونج» المنشور بعد خمسة عشر عامًا. وتتناول الفصول الأولى تاريخ سينما هونج كونج الشعبية، وامتدادها فى السوق خارج هونج كونج. ومع ذلك، فإن بقية الكتاب تمضى بالبناء الذى ذكرناه سابقًا. وكما يشرح بوردويل، فإن الفصل الخامس «يتناول طرق الإنتاج المحلية وتقاليد الحرفة»، ومن ثم الأنماط المؤسسية العامة، والممارسات اليومية، التى تولد المهام والمشكلات وتضعها فى سياقها. ثم يتلو ذلك فصل عن الأدوات والوظائف السائدة فى سينما هونج كونج، مع تأكيد خاص على الأنماط الفيلمية، والنجوم، والقصص، والأسلوب» (ص ١٧)، وهى قائمة مختلفة قليلاً عما سبق تناوله، لكنها تسير على نهج قريب تمامًا. ويتناول الفصل الأخير علاقة الأفلام التجريبية بالمعالجة التقليدية فى سينما هونج كونج. وعلى سبيل المثال، يعتبر هذا الفصل أن وونج كار واى هو أكثر المخرجين ميلاً للمغامرة الفنية فى سينما هونج كونج المعاصرة» – ويقول الكتاب: إنه «برغم شهرته الطليعية، فإنه قد أتى من عالم الترفيه الجماهيرى»، وأن أفلامه «تضرب بجذورها بقوة فى الأنماط الفيلمية» (٢٧٠). وكتاب «كوكب هونج كونج» يتعامل مع المعالجة (الخطاب) بشكل أكثر

حدة من الأعمال السابقة، لكن التناول والبناء – ومن ثم الخطاب الذى يتبدى فى استكشاف الخطاب – يظل هو ذاته فى الأساس.

- ما بعد النظرية

ربما كان «صنع المعنى» (١٩٨٩) هو أكثر كتب بوردويل علاقة بالفلسفة. وفى هذا الكتاب يتابع بوردويل نظامه فى تحليل الخطاب، ويطبقه على النقد السينمائى. وهو يشرح فى بداية كتابه هدفه: «وصف كيف أن مؤسسة يقوم ببناء وتحديد ما يفكر فيه ويقوله أعضاؤها، وكيف يحل الأعضاء المشكلات المعتادة بإنتاج خطاب مقبول» (ص ١٢ من المقدمة). ويكرر بوردويل بعد الشروط المؤسسية ذات العلاقة، والتى تواجه المدرسين فى الكليات والجامعات. ثم يستمر فى التأكيد على مهمة محورية فى الممارسات النقدية، والمحددة بواسطة «مؤسسة النقد» كما يطلق عليها: «إنتاج تفسير جديد ومقنع لفيلم أو أكثر» (ص ٢٩).

وبعد تأسيس المهمة فى سياقها المؤسسى، يمضى بوردويل على تحديد الأدوات المتاحة للناقد فى إنتاج قطعة من النقد السينمائى – وهذه الأدوات تتضمن مخططات عملية وتطبيقية معقدة تشكل النشاطات الاستطرادية. يجب على المرء أولاً أن يوضح أن المعانى الأساسية لعمل تكون خفية أو غير واضحة. وعليه ثانيًا أن يعين «مجالاً دلاليًا» (المجال الدلالى هو مجموعة معقدة من المفاهيم ذات العلاقة، وعلى سبيل المثال فإن المجال الدلالى للحرارة يتضمن «الساخن» و«البارد» و«الدافئ» وما إلى ذلك). وعلى المرء ثالثًا أن يطبق المجال الدلالى على الفيلم بطريقة تشير إلى أن التطبيق يكشف عن المعانى الخفية. وأخيرًا يجب على المرء أن يوضح أن هذا التفسير جديد وصحيح (ص ٤١).

وبلاشك فإن بوردويل على حق بشأن أن النقد السينمائى الأكاديمى يستخدم المواضعات بشكل كبير، وقام بوردويل بتطوير لفهمنا لعملية وضع هذه المواضعات، ومع ذلك يمكن للمرء أن يتساءل عن عنصرين من تحليله. إن بوردويل يميز بين أربعة أنواع من المعنى: المرجعى، والصريح، والمتضمن، والدال. المعنى المرجعى هو العالم المبنى للفيلم، والمعنى الصريح هو معنى مجرد يتعلق عادة بالتيمة التى يقدمها الفيلم، والمعنى المتضمن

متعلق أيضًا بالتيمة لكن لا يتم تقديمه بوضوح، والمعنى الدال هو معنى لا يعلمه صانع الفيلم. وإذا كانت هذه الوظائف الرمزية تؤدى دورًا جيدًا فى تنظيم مناقشة بوردويل، فإنها غير مقنعة كنظرية دلالية. إن بوردويل يقر بأن المعنى المرجعى ليس بالضرورة صريحًا، ويجب علينا أن نملأ فراغات الكثير من المعلومات لكى نحصل على المعنى من الصور على الشاشة، ونصل إلى ما حدث فى عالم القصة، حتى عندما نتفق جميعًا على ما حدث. وثانيًا فإن هذا الاستدلال يتضمن قدرًا كبيرًا من المعلومات المجردة، مثل المعتقدات الأخلاقية للشخصيات. وثالثًا، فإن المعلومات المجردة مقابل المعلومات المجسدة لا تبدو تقسيمًا حاسمًا بأية حال، كما لا تبدو مهمة مسألة المعلومات المتضمنة مقابل المعلومات المصرح بها. كما أن المعنى الدال لا يتميز بالضرورة عن التصنيفات الأخرى للمعنى. ويمكن للمرء بشكل منطقى أن يقسم المعنى بالعديد من الطرق المختلفة، والتى تعتمد على الهدف من ذلك. وفى ضوء هدف بوردويل، فإن التقسيم الحاسم ليس حتى بين أنواع المعنى. ولكن الإشارات التفسيرية التى يصنعها عادةً المتفرجون، وتلك التى تصنع بشكل غير معتاد، خاصة الإشارات التى يحتمل أن يرفضها المتفرجون. إن هذه الإشارات قد تتعلق بالأخلاقيات المتضمنة أو التيمات السياسية، لكنها قد تتعلق أيضًا بالآراء الصريحة أو حتى عناصر الحبكة. وعلى سبيل المثال فإن أحد تفسيرات «عطيل» قد تقول بأن البطل ليس متهورًا، أو معرضًا لانفجارات عاطفية غير عقلانية، لكن ما يدفعه إلى حالة عاطفية متطرفة هو الظروف الاجتماعية، مثل نزعة عنصرية غير مقصودة من جانب ديدمونة. إن هذا التفسير قد يكون مهمًا تمامًا لأنه يتعامل مع عالم القصة، أى المعنى المرجعى فى تقسيم بوردويل. لكن بوردويل يشير إلى أن التفسيرات الأكاديمية تعمل فقط على مستوى المعانى المتضمنة والدالة. وإلى جانب التقسيم بين الإشارات التى يقدمها المتفرجون عادة والإشارات التى يحتمل أن يرفضوها (أو يصرفوا النظر عنها على الأقل)، فإن بوردويل قد يرغب فى تحديد أنماط أو علاقات مشتركة كان صانع الفيلم واعيًا بها، وتلك التى لم يكن واعيًا بها. وحتى فى الإطار الإدراكى، فإن من الواضح أن الأغلبية الطاغية من الأنماط فى كلامنا وأفعالنا (مثل الأنماط المعقدة نحويًا والتى يحددها علماء اللغة) ليست مسألة إذا ما

كنا واعين بها. إن هذا التقسيم قد يكون منطقيًا فيما يتعلق بالأيديولوجيا الاجتماعية (مثل معالجة العِرْق أو الطبقة).

وقد يسأل المرء أيضًا عن كفاءة تطبيق المجال الدلالى لفهم التفسير. وعلى سبيل المثال، افترض أننى أفسر فيلم مظفر على «أومارو جان» (١٩٨١) على أنه قصة مجازية صوفية، توحى بالطرق التى تقود حياة المرء على الدوام لبحث عن الاتحاد مع الله. ومن المؤكد أن هناك عناصر صوفية معقولة للتفكير فيها باعتبارها حقلاً دلاليًا، لكن الحقل الدلالى سابق على أن يكون قاطعًا مانعًا، إنه لا يتضمن تأكيدات وبالتالى سلسلة من الاستدلال ذى الطبيعة الدينية. افترض أننى أقول أن علاقة أومارو مع نواب سلطان تشير إلى فقدان الذات في الاتحاد مع الله، وأنها نموذج على هذا الفقدان، لكن هذا غير دقيق لأن أومارو يحافظ على وهم الفردية والانفصال. إن ذلك افتراض بسيط نسبيًا، لكن هل من الممكن الحصول عليه بتطبيق الحقل الدلالى؟ بالطبع يمكن للمرء أن يمتد بمفهوم الحقل الدلالى بحيث يشمل علاقات فرضية معقدة. ولكن سوف يبدو هذا كما لو أن المرء جعل ببساطة «الحقل الدلالى» يعنى «المعتقد» أو «نظام الاعتقاد»، أو «النظرية»، وبالتالى فإنه يفقد صرامة وتحديد المفهوم.

وفى كل الحالات، فإن بوردويل يستمر فى تعقيد هذه الصورة بإدخال مخططات مفهومية وعملية، وافتراضات قسرية، وعناصر أخرى من الخطاب الحاكم. وفى ضوء أن بوردويل يتناول النقد – وليس السينما الروائية – فليس هناك مكان واضح هنا للقصة والسرد. ومع ذلك فإن «فرضيتين مفروضتين اجتماعيًا» ومهمتين تشكلان توازيًا عامًا لعزل وتحديد عناصر القصة. إنهما: العمل موحد، وإنه يحمل علاقة ما مع العالم الخارجى» (ص ١٣٣). وفيما عدا ذلك، فإن النوعين الأساسيين عنده للمخطط هما «مخططات التصنيف» والتى تعتمد أساسًا على النمط الفيلمى، وعلى «المخطط القائم على الشخص» (ص ١٤٦)، والذى يعتمد أساسًا على الرواة وصناع الأفلام، وهذا ما يأخذنا من القصة إلى السرد. ويضيف بوردويل نوعين آخرين من «مخطط النص»: «الأول يمثل النص فى لحظة معينة، ثابتة زمنيًا، والآخر يمثل الفيلم فى تعاقب أزمانه» (ص ١٦٩). إن هذا ينقلنا من القصة والسرد إلى المكان والزمان، فى محافظة على النمط العام لنموذج بوردويل الاستطرادى.

(إن ذكر اللحظة الثابتة، وتعاقب الزمن، يربط اهتمامات بوردويل أيضًا بالمكان والزمان، بالتصنيفات البنيوية وما بعد البنيوية). ومن هنا يتحول بوردويل إلى العنصر البلاغى فى التفسير السينمائى، وهو عنصر مشابه للأسلوب فى الأفلام ذاتها (كل منها يمثل طريقة فى التفسير تساعد التأثير المقصود). ومرة أخرى وبمسايرة نموذجه الأساسى، فإنه يدرس بعد ذلك النقاد الأفراد فى علاقة مع المعالجة أو الخطاب.

إن قائمة الأدوات التى صنعها بوردويل تشبه فى هذا السياق «خُرْج جامع الأسمال»، حيث يشمل شيئًا من هنا وشيئًا من هناك. ومع ذلك فإن تحليل بوردويل يوحى بأن عملية التفسير تقودها عوامل الكشف، وليست خاضعة لصياغة صارمة فيما يتعلق بالقواعد أو الشروط الكافية والضرورية. ولعل «خُرْج جامع الأسمال» يتعلق بالنقاد أكثر من أصحاب نظريات نقد النقد.

وينهى بوردويل الكتاب بالوقوف فى مواجهة أولوية التفسير فى الدراسات السينمائية. ومن المؤكد أن بوردويل على حق أن هناك الكثير من المنطق الزائف فى التفسير، كما فى المناطق الأخرى من الدراسة الأكاديمية. وقد يكون على حق أيضًا فى أن الدراسات السينمائية تعطى اهتمامًا زائدًا للتفسير. لكن جزءًا من تلك الحجة يتضمن قدرًا من الفصل الصارم - والمثير للمشكلات كما أعتقد - بين التفسير والعلم (انظر المرجع السابق، ص ٢٥٧). إن ذلك يأخذ حجة من جزء سابق من الكتاب، حيث يعتمد بوردويل على فلسفة العلم لكى يقول إن التفسير لا يختبر نظرية أو يوضحها، ولا حتى يقدم أفكارًا عن طريق النظرية (ص ٤-٦). ومن الحق القول بأن عنصرًا محددًا ومميزًا من مناقشة بوردويل لخطاب التفسير السينمائى الأكاديمى - فى توازٍ مع مناقشته لأدوات القصة فى هوليوود - هو أنه لا يبدو كأنه يتخذ معايير معرفية للتفسير. (إنه يسوق حججه بشكل مطاط على نحو ما، لكنه بشكل عام لا يرى أن التفسير يقدم معلومات - انظر ص ٢٥٧ - برغم حرص وصرامة تفسيراته). إن التفسير منفصل عن العلم، وبذلك فإنه منفصل عن التقييم بالمعايير العادية مثل التجارب العملية أو البساطة التفسيرية. لكن هذا يبدو خاطئًا على مستويين.

الأول: هو أن استشهاد بوردويل بفلسفة العلم فى العلاقة مع التفسير يبدو استشهادًا فى غير موضعه. إن التفسير فحص لأشياء محددة. وعلى سبيل المثال فى العلوم الطبية،

فإن ذلك ليس موازيًا للتنظير العام (تكوين النظرية، الاختبار... إلخ)، وإنما للتشخيص. والتشخيص لا يهدف إلى دحض النظرية أو توضيحها. وعلاوة على ذلك فإن التشخيص – مثل التفسير السينمائي – له قيمة فيما يتعلق بقدرته على الكشف عن المعانى غير الواضحة. وإذا كانت حجج بوردويل تفصل التفسير عن الحقيقة، فإن ذلك هو ما يجب فعله مع التشخيص.

والثانى: هو أن بوردويل يعتمد على تفسيرات غير قابلة للتصديق بشكل خاص، مثل ميل بعض أتباع لاكان إلى اعتبار أية صورة مرآة بأنها سبب للإيحاء بمرحلة المرآة فى فلسفة لاكان. ويوحى تحليل بوردويل بأن استخدام المرآة يمكن تفسيره على النحو الأفضل بالعوامل العملية لحل المشكلات فى موقع صنع الفيلم. وعلى سبيل المثال، قد يريد المخرج أن يصور شخصيتين تتحاوران، بينما إحداهما ترتدى ملابسها. إن المرآة تتيح لنا أن نرى الشخصيتين، إنها تحل مشكلة عملية، ومن المحتمل أن يختار المخرج حل المرآة لمجموعة معقدة من الأسباب، بعضها واعٍ، والآخر غير واعٍ. تأمل مرة أخرى فيلم «أومارو جان»، إنه يتضمن أغنيات صوفية، وهو يتضمن العديد من العناصر السردية والأسلوبية ذات علاقة أيضًا بالصوفية. وأخيرًا – وداخل الصوفية – فإن المرآة رمز مشترك وشائع، وتظهر المرايا مرات عديدة فى الفيلم، وعادة دون أن تؤدى وظيفة عملية. وعلى سبيل المثال فإن لقطة مرآة تتضمن وجه أومارو فقط، ودون إطار للمرآة، والزينة وحدها التى تبدو معكوسة هى التى تشير إلى أن تلك لقطة مرآة. إن تحليل بوردويل الاستطرادى يبدو كأنه يساوى بين التفسير الصوفى لصور المرآة تلك، وتفسير لاكان للأفلام، وهو فى ذلك لا يعتمد إلا على وجود مرآة فى مشهد.

خاتمة

طور بوردويل تحليلات استطرادية مؤسسية واسعة حول «طرق الممارسة السينمائية». وقد أدمج هذه التحليلات مع علم الإدراك بوسائل كاشفة ألهمت العديد من الكتاب اللاحقين. وعلاوة على ذلك، فإن استكشافاته فى الأسلوب البصرى، وصناعات السينما فى بلدان مختلفة، ومخرجين فرديين، قد ساعدت فى تغيير مصطلحات مناقشة هذه الموضوعات. وبالطبع فإنه ليست هناك نظرية فوق النقد. وإذا كانت الحجج السابقة صحيحة، فإن الخطأ الأكبر عند بوردويل يكون هو الخطأ الذى توقعته نظريته. إن تحليله الاستطرادى يكون فى الأغلب متسقًا مع المعالجات المهنية التى تمرد عليها، المعالجات السائدة للبنيوية وما بعد البنيوية. ومع ذلك فإن بوردويل لا تحدده هذه المعالجات. إنه لم يبدع ويبتكر فقط وبذكاء فى عمله النظرى، فكتاباته عن المخرجين الفرديين تتحدى أى نموذج استطرادى صارم، وتستكشف الإبداع، والتفرد، والقدرة على التفسير. وبهذه الطريقة فإن بوردويل يتجاوز مرة بعد أخرى قيود معالجته النظرية ذاتها، لكى يغير من الطريقة التى نقوم بها بمشاهدة الأفلام، وفهمها، وشرحها، وتفسيرها.

* * *

انظر أيضًا «نويل كارول» (الفصل ٣١)، «الوعى» (الفصل ٤)، «نظرية الإدراك» (الفصل ٣٣)، «النزعة الشكلية» (الفصل ١٢)، «سيرجى إيزنشتين» (الفصل ٣٥)، «الإغلاق السردى» (الفصل ١٩)، «السرد الروائى» (الفصل ١٨)، «الأسلوب» (الفصل ٢٥).

المراجع

Bordwell, D. (1973) *Filmguide to* La Passion de Jeanne d'Arc, Bloomington: Indiana University Press.
—— (1980) *French Impressionist Cinema: Film Culture, Film Theory, Film Style*, New York: Arno Press.
—— (1981) *The Films of Carl-Theodor Dreyer*, Berkeley: University of California Press.
—— (1985) *Narration in the Fiction Film*, Madison: University of Wisconsin Press.
—— (1988) *Ozu and the Poetics of Cinema*, London: British Film Institute.
—— (1989) *Making Meaning: Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema*, Cambridge, MA: Harvard University Press.
—— (1993) *The Cinema of Eisenstein*, Cambridge, MA: Harvard University Press.
—— (1996) "Convention, Construction, and Cinematic Vision," in D. Bordwell and N. Carroll (eds.) *Post-Theory: Reconstructing Film Studies*, Madison: University of Wisconsin Press.
—— (1997) *On the History of Film Style*, Cambridge, MA: Harvard University Press.
—— (2000) *Planet Hong Kong: Popular Cinema and the Art of Entertainment*, Cambridge, MA: Harvard University Press.
—— (2001) *Visual Style in the Cinema: Vier Kapitel Filmgeschichte*, Munich: Verlag der Autoren.
—— (2005) *Figures Traced in Light: On Cinematic Staging*, Berkeley: University of California Press.
—— (2006) *The Way Hollywood Tells It: Story and Style in Modern Movies*, Berkeley: University of California Press.
Bordwell, D., and Thompson, K. (2006) *Film Art: An Introduction*, 8th ed., New York: McGraw-Hill.
Bordwell, D., Staiger, J., and Thompson, K. (1985) *The Classical Hollywood Cinema: Film Style and Mode of Production to 1960*, New York: Columbia University Press.
Thompson, K., and Bordwell, D. (2002) *Film History: An Introduction*, 2nd ed., New York: McGraw-Hill.

(٣٠)

بيرتولت بريخت

أنجيلا كروان

«الكاميرا عالم اجتماع».

بريخت، سيناريو، «الكدمة»

بيرتولت بريخت (١٨٩٨-١٩٥٦) معروف باعتباره شاعرًا وكاتبًا ومخرجًا مسرحيًا ألمانيًا، كانت مسرحياته، وإخراجه المسرحي المبدع، وكتاباته عن المسرح، سببًا فى أن يكون من أكثر الشخصيات المؤثرة شهرة فى عالم المسرح خلال القرن العشرين. لكن ما هو ليس معروفًا على نطاق بمثل هذا الاتساع أن لبريخت علاقة بالسينما استمرت طوال حياته. وعندما كان شابًا فنانًا ومثقفًا ذا اهتمام بالاشتراكية، اهتم على الفور بالسينما كشكل فنى جديد له جاذبية جماهيرية (بريخت ٢٠٠٠، ص ٣-٥). وخلال حياته اشترك فى إنتاج ستة أفلام على الأقل، وتكشف يومياته أنه كتب نحو أربعين سيناريو (جيرش ١٩٧٥، بريخت ١٩٧٩، ١٩٩٣). كما كان للسينما تأثير مهم فى نظريته عن المسرح الملحمى، والتى كان لها بدورها تأثير على عدة أجيال من السينمائيين التجريبيين، من أشهرهم جان لوك جودار وارينر فيرنر فاسبيندر، منذ الستينيات والسبعينيات.

وفى هذا الفصل جزأن، سوف أدرس الفصل الأول علاقة بريخت بالسينما، بدراسة كتاباته عن السينما والأفلام التى عمل بها. وفى الجزء الثانى سوف أدرس تأثير بريخت على صناع الأفلام وأصحاب نظريات السينما المعاصرين. وسوف أبدأ بمناقشة قصيرة

لآراء بريخت عن المسرح، والدور الذى لعبته السينما فى تطوير نظريته وممارسته فى «المسرح الملحمى».

- علاقة بريخت بالسينما

- المسرح الملحمى

عندما كان بريخت شابًا خلال العشرينيات، بدأ كشاعر لكنه سرعان ما طور اهتمامًا بالماركسية، وتحول إلى كتابة وإخراج مسرحيات تقدم تعليقًا اجتماعيًا (كيلز ١٩٩٧). وبعد الحرب العالمية الأولى، عانت ألمانيا من حالة انهيار اقتصادى. وباعتباره ماركسيًا أراد بريخت أن يستخدم الدراما لتعليم الطبقة العاملة وآخرين الدور الذى تلعبه البيئة الاجتماعية فى تشكيل مجرى حياة الناس، وكيف أن هذه البيئة معرضة للنقد والتغيير.

وكان تطوير بريخت لنوع جديد من المسرح، الذى أطلق عليه «المسرح الملحمى»، يعتمد على التناقض مع المسرح السائد آنذاك والذى أطلق عليه «المسرح الدرامى الأرسطى»، ويقول بريخت إنه تقليد رائع بدأ مع «فن الشعر» لأرسطو، ويوجد فى أوبرات فاجنر (بريخت ١٩٦٤، ص٣٣-٤٢). وطبقًا لبريخت، فإن الدراما الأرسطية تشد الجمهور إلى ما تقدمه من تجسيدات، من خلال التوحد أو «التقمص» مع الشخصية الرئيسية. والحبكة هى مركز الدراما، أما العناصر الأخرى - مثل الموسيقى، والميزانسين، والإضاءة - فتتراجع إلى الخلفية. والسرد منتظم بإحكام لكى يخلق إحساسًا بنظام ثابت من العلاقة السببية بين الأحداث، ليعزز فكرة أن ما يحدث للشخصيات «حتمى»، وبسبب «وضع «إنسانى» ثابت غير معرض أو غير ممكن للتغيير.

أما فى المسرح الملحمى، يظل المتفرج على «مسافة» من الحدث، ويتم تشجيعه على أن ينتقد ما يراه على خشبة المسرح. وهذا يتحقق من خلال استخدام «عوامل الاغتراب، مثل حديث الشخصيات مباشرة إلى المتفرج، وأسلوب التمثيل «المتباعد» (عن التوحد أو التقمص - المترجم)، والعناوين المكتوبة فى شكل تعليقات، والعرض السينمائى داخل المسرحية، والملصقات، والأغنيات، والكورس، والتى تقطع الحدث وتعلق عليه، بما يسمح للمتفرج بأن يرى الحدث من خلال عدة وجهات نظر متصارعة، تحثه على أن يكون،

رأيًا فيما يحدث على خشبة المسرح (جريم ١٩٩٧، بروكر ٢٠٠٦). وعناصر الإنتاج مثل الموسيقى، والديكور، والتمثيل، والإضاءة، «يتم فصلها عن بعضها البعض» ولكل منها وظيفة مستقلة. إن المسرح الملحمى سياسى، لأنه يحث المتفرج على أن يفكر فى الأسباب الاجتماعية الأساسية فى أحداث الحياة الحقيقية، وذلك من خلال التفكير فى كيف أن الأشياء يمكن أن تكون مختلفة إذا تغيرت الأوضاع الاجتماعية.

- السينما والمسرح الملحمى

توحى كتابات بريخت بأن السينما كان لها تأثير فى تكوين وتطوير نظريته عن المسرح الملحمى. ومنذ بداية العشرينيات كان بريخت متفرجًا عاشقًا للأفلام وكاتب سيناريو غزير الإنتاج. كان بريخت منجذبًا إلى السينما لأنها - باعتبارها فنًا جماهيريًا وصناعة - تمثل تحديًا لممارسات «الفن الراقى» التى كانت سائدة فى أيامه، خاصة فى الرواية والمسرح (سيلبرمان ١٩٩٧). ومن السينما طور بريخت بعض المبادئ الأساسية للمسرح الملحمى.

امتدح بريخت فيلمى شارلى شابلن «وجه على أرضية غرفة البار» (١٩١٤) و«البحث عن الذهب» (١٩٢٥)، لأن شابلن استخدم الحدث لكى يكشف عن المواقف الاجتماعية وليس فقط عن المشاعر الداخلية للشخصية (بريخت ١٩٦٤، ص ٥٠، ٥١، وكذلك ٢٠٠٠، ص٦). وللسبب ذاته، كان بريخت معجبًا بالممثل الكوميدى الألمانى كارل فالنتين، وتعاون معه ومع المخرج إيريك إنجيل فى «ألغاز صالون الحلاقة» (١٩٢٣)، وهو فيلم كوميدى يستخدم أحداثًا غريبة تجرى فى صالون حلاقة - مثل التعذيب أو قطع الرؤوس - باعتبارها شكلًا من الهجاء الاجتماعى للمجتمع البرجوازى. ومن شابلن وفالنتين، قام بريخت بتطوير فكرة استخدام التمثيل لكى يكشف ما يطلق عليه بريخت (gestus) ، وهى كلمة ألمانية ذات أصول لاتينية ويونانية، أدخلها بريخت إلى كتاباته عن الدراما منذ نحو عام ١٩٣٠ (سيلبرمان ٢٠٠٦)، ومن الصعب أن نجد ترجمة دقيقة لهذا المصطلح بالإنجليزية، لكن بريخت يستخدمه للإشارة إلى تصرفات ومواقف شخص ما فى موقف اجتماعى نمطى، وعلى سبيل المثال فى فيلم بريخت «كوهله فامبى» (١٩٣٢)، تظهر مواقف وسلوك شخص

يعانى من البطالة فى ألمانيا ما بعد الحرب العالمية الأولى (سيلبرمان ٢٠٠٦، بريخت ١٩٦٤، ص ١٠٤، ١٠٥، بروكر ٢٠٠٦، ٢١٩).

ومن السينما استخرج بريخت أيضًا أفكارًا عن كيفية بناء السرد فى مسرحه الملحمى. ومن المبادئ الأساسية للسرد الملحمى تقسيم الحدث إلى فقرات منفصلة، وبذلك فإن الانتقالات - أو «العقد» - بين مشهد وآخر تكون واضحة بسهولة (بريخت ١٩٦٤، ص ٢٠١). وتقسيم الحدث إلى وحدات منفصلة يسمح للمتفرج بأن «يقاطع لكى يكوِّن حكمًا على الحدث (بريخت ١٩٦٤، ص ٢٠١). ووجد بريخت أن السينما ملائمة بشكل خاص لهذا النوع من السرد المتجزئ. وكيف أن السينما يجب أن تعامل بوصفها سلسلة من «التابلوهات» ثنائية البعد، وأن تأثيرها ناتج عن «المقاطعات الواضحة» فى الانتقال بين مشهد وآخر (بريخت ٢٠٠٠، ص ٦، ٧). وهنا كان بريخت على الأرجح متأثرًا بنظرية المونتاج عند سيرجى إيزنشتين فى نزعته الشكلية السينمائية، والتى تتضمن الجمع بين لقطات تبدو من الظاهر كأن لا شئ يجمعها (موللر ص ٦٧-٩٥، فيليت ١٩٨٤، ص ١٠٧-١٢٨).

وتفكيك السرد الدرامى إلى تابلوهات، مع فكرة بريخت أن كل مشهد يجب أن يبرز موقفًا اجتماعيًا، أصبح هو وحدات البناء الأساسية فى المسرح الملحمى. ومن المفارقات أن دخول الصوت إلى السينما سوف يؤدى إلى أفول السمات الخاصة بالسينما الصامتة: التمثيل المعبِّر، واستخدام العناوين بين المشاهد، والسرد المتقطع، وهى السمات التى كان بريخت معجبًا بها. لكن أفكاره عن السرد السينمائى وجدت طريقًا فى ثلاثة سيناريوهات لبريخت من بداية العشرينيات، وهى ذات سرد خطى، ومجزأة باستخدام العناوين والتعليقات المكتوبة، والتركيز على الحدث وليس العالم النفسى الداخلى للشخصيات (فيليت ١٩٨٤، ص ١١١، سيلبرمان ١٩٩٧).

وتحت تأثير معلمه إيروين بيسكاتور، المخرج الألمانى، كتب بريخت أن قدرة السينما على توثيق الواقع الاجتماعى تساعد فى المسرح الملحمى باعتبارها «كورس بصريًا» (بريخت ٢٠٠٠، ص ٦-٧). إن اللقطات السينمائية والصور الفوتوغرافية يمكن إدخالها فى الإنتاج المسرحى لعرض واقع مناقض، وتؤدى إلى عقد مقارنة بين الأحداث والحياة الحقيقية. ومن الأمثلة المعاصرة نهاية فيلم لارس فون ترير «دوجفيل» (٢٠٠٣) الذى

يعرض أغنية ديفيد بوى «الأمريكيون الشباب» بينما تنزل التيترات على صور للأمريكيين الفقراء والمحرومين.

- بريخت صانعًا للأفلام

فى هامش لسيناريو «الكدمة» الذى كتبه بريخت عن «أوبرا الثلاثة بنسات»، كتب قائلاً إن الكاميرا تشبه عالمًا من علماء الاجتماع (بريخت ٢٠٠٠). إن قدرة الكاميرا على تسجيل ونسخ السلوك الإنسانى جعلت السينما ملائمة بشكل خاص للتحليل الاجتماعى النقدى الذى حاول بريخت جاهدًا تحقيقه فى مسرحه الملحمى. كان بريخت يدعم أطروحة ماركس الحادية عشرة عن فويرباخ: «لقد قام الفلاسفة فقط «بتفسير» العالم بالعديد من الطرق، ومع ذلك فإن «تغييره» هو المهم» (بريخت ١٩٦٤، ص ٢٤٨). ومن أجل التأثير لتحقيق التغير الثقافى والسياسى، انضم بريخت مع آخرين لمقاومة «الجهاز، كلمة بريخت التى تعبر عن المركب المعقد لممارسات الإنتاج الفنية فى المسرح، والسينما، والأوبرا، والإذاعة، وهى الممارسات التى كانت – وبشكل متزايد – فى خدمة المصالح الاجتماعية (بنجامين ١٩٧٣).

- فيلم "أوبرا البنسات الثلاثة". و"الجلادون أيضًا يموتون"

كانت المحاولة الكبرى الأولى لبريخت أن يتدخل فى صناعة السينما فى ألمانيا فى عام ١٩٣١، عندما أقام هو وشريكه الموسيقى كيرت فايل، بمقاضاة شركة نيرو للإنتاج السينمائى، من أجل كسب الحقوق السينمائية لمسرحية بريخت وفايل «أوبرا الثلاثة بنسات»، وهى هجاء للمجتمع البرجوازى فى جمهورية فايمار. كان بريخت وفايل قد وقعا عقدًا مع الشركة للمشاركة فى إنتاج فيلم يعتمد على المسرحية، وكان من المفترض أن يخرجه المخرج الألمانى جى دابليو بابست. أعاد بريخت كتابة المسرحية ليبرز بشكل أقوى نقد الرأسمالية والملكية الخاصة. وعندما عرفت شركة نيرو بهذه التغييرات، أكملت الفيلم بدونه، مما دفع ببريخت وفايل إلى رفع دعوى لانتهاك حقوق الملكية، وحكمت المحكمة

لصالح الشركة بدعوى أن للشركة الحق فى طلب الالتزام بالنص المسرحى كطريقة لضمان استثماراتها المالية فى الفيلم.

وكرد فعل على الحكم القضائى، كتب بريخت مقالة طويلة بعنوان «قضية أوبرا الثلاثة بنسات» (بريخت ٢٠٠٠، ص ١٤٧-٢٠٢). وقد يعتقد المرء أن موقف بريخت سوف يكون التأكيد على الصّدام بين الفن والمصالح الاقتصادية فى صناعة السينما، لكن بريخت رفض هذا التحليل لأنه كما يقول يعتمد على رؤية عفى عليها الزمن بأن الفن مستقل ذاتيًا عن المجتمع، وأنه تعبير عن ذاتية الفنان. إنه يكتب أن فى المجتمع الرأسمالى يتم إنتاج وتسويق الفن باعتباره سلعة فى السوق الجماهيرية (ص ١٦٨-١٧٠). وبدلاً من التفكير فى أن الفن غير متوافق مع الإنتاج الجماهيرى، يكتب بريخت أن الوسائط الجماهيرية مثل السينما تفتح إمكانات سياسية للإنتاج الفنى، من خلال إنتاج فن يتم إنتاجه بشكل جماعى، ويهدف إلى التوزيع الجماعى (بروستر ١٩٧٥، ص٦).

والاتصال الكبير الآخر بين بريخت وصناعة السينما التجارية جاء عندما هرب من النظام النازى، وحط به الرجال فى هوليوود عام ١٩٤١، حيث استمر هناك حتى عام ١٩٤٦. وخلال تلك الفترة عمل بريخت فى العديد من المشروعات السينمائية، بما فى ذلك كتابة سيناريو فيلم «الجلادون أيضًا يموتون» (١٩٤٣)، وهو فيلم عن قصة حقيقية لاغتيال راينهارت هايدريش، الحاكم الألمانى لتشيكوسلوفاكيا خلال الاحتلال النازى لها، والفيلم من إخراج الألمانى المنفى فريتز لانج (فيليت ١٩٨٤، جيرش ١٩٧٥). وبسبب الخلافات الجمالية والسياسية، قام لانج فى النهاية بإبعاد بريخت عن الفيلم. وواجه الفيلم فى فترة لاحقة انتقادًا لتقديمه صورة غير واقعية عن المقاومة فى تشيكوسلوفاكيا (فيليب ١٩٨٤، ص ١٢٢)، لكن البعض دافع عنه لأن تيمة لانج فى أن المظهر قد يكون خادعًا تدعم الجماليات البريختية (إيلساسير ١٩٩٠ أ). وبعد سنوات، وفى فيلم «الاحتقار» (١٩٦٣) الذى يدرس فيه جان لوك جودار هوليوود، يلعب لانج دور مخرج سينمائى حزين ومتعب، يتحدث فى اقتباسات من قصيدة لبريخت عن هوليوود، التى قال عنها بريخت إنها مكان يأمل فى أن «يأكل فيه عيشًا» فى سوق «حيث تباع الأكاذيب».

- كوهله فامبى

برغم خبرات بريخت مع فيلم «أوبرا الثلاثة بنسات»، استمر بعد عام فى العمل مع آخرين فى مجموعة سينمائية ضد الرأسمالية، لصنع فيلم يتم إنتاجه بشكل مستقل، وهو «كوهله فامبى» (موراى ١٩٩٠)، وهو الفيلم الذى يوضح كيفية نقل مبادئ الدراما الملحمية إلى السينما . كان فيلم «كوهله فامبى: إلى من ينتمى العالم؟ » (١٩٣٢) من إخراج مشترك لبريخت وزالتان دودو، والفيلم يدرس آثار الأزمة الاقتصادية الألمانية بعد الحرب العالمية الأولى على الطبقة العاملة الألمانية. وهو مقسم إلى أربعة أجزاء، يتناول الجزءان الأولان آثار الأزمة على برلين من خلال حياة أسرة من الطبقة العاملة هى أسرة بونيك. أما الجزآن الثالث والرابع فيتناولان رد فعل الحزب الشيوعى تجاه الأزمة، والمشهد الأخير عبارة عن مناظرة سياسية مرتجلة فى مترو برلين، وينتهى الفيلم بالتوجه المباشر إلى هؤلاء «غير القانعين» بهذه المواقف الاجتماعية التى قدمها الفيلم، ومناشدتهم العمل على «تغيير العالم».

استفاد بريخت ودودو بدرجة كبيرة من المادة التسجيلية التى تخلق تأثيرًا «واقعيًا»، مثل عناوين الأخبار الحديثة من الصحف فى برلين، ولقطات تسجيلية براندينبيرج، والأكواخ المتداعية فى برلين، بالإضافة إلى لقطات سينمائية لكوهله فامبى، معسكر خيام العمال الحقيقى فى برلين (موراى ١٩٩٠، سيلبرمان ١٩٩٥). وبالإضافة إلى ذلك، فإن أكثر من نصف لقطات الفيلم تم تصويرها فى المواقع الحقيقية (آلتر ٢٠٠٤). وتوضح هذه التقنيات التسجيلية رؤية بريخت عن أن الدراما الملحمية يجب أن تعرض «أحداث الحياة الحقيقية» بهدف «تعرية شبكة الأسباب والنتائج الاجتماعية» (بريخت ١٩٦٤، ص ١٠٩). ولكن فى مناقشة عن التصوير التشكيلى، يقول بريخت أن المصورين التشكيليين لا يقدمون «مجرد انعكاسات»، بل إنهم يخلقون صورة لعالم مرئى «لايزال من الضرورى جعله مرئيًا» (موللر ١٩٨٩، ص ٥٣). ومن وجهة نظر بريخت، فإن ما هو خفى وما يجب أن يُجعل مرئيًا هما التناقضان الأساسيان للحياة الاجتماعية فى الرأسمالية. وعوامل

التغريب فى السينما مصممة لكى تقدم العمليات الاجتماعية الأساسية الكامنة لوعى المتفرج، بالكشف عن التناقضات فى حياة أبناء الطبقة العاملة الأكثر تعرضًا لبلاء الأزمة الاقتصادية.

هناك مشهد فى الفيلم تمت مناقشته كثيرًا، يصور هذه الاستراتيجية، وفيه يُستخدم المونتاج لصنع تناقض بين موقف وسلوك السيد بونيك، المستغرق فى قراءة موضوع صحفى عن الراقصة غريبة الأطوار ماتا هارى، وموقف وسلوك السيدة بونيك المهتمة بقائمة مشترواتها، وكيفية أن تقيم العائلة أودها. إن التناقض هنا هو أن الأب يركز على قصة ماتا هارى فى الوقت الذى يجب أن يهتم بتدبير حياة عائلته، وهنا يُدفع المتفرج إلى أن يفكر فى كيف أن وسائط الإعلام الجماهيرية مثل الصحف - وبعض صورها تظهر واضحة فى المشاهد الأولى من الفيلم - تقوم بوظيفة الترفيه، وليس التعليم والتنوير عن أسباب الأزمة الاقتصادية (موراى ١٩٩٠، ٢٢١).

ويمكننا أيضًا أن ننظر إلى هذا الفيلم باعتباره توضيحًا لفكرة بريخت عن التقمص والتوحد فى الدراما الملحمية والسينما. إن الفيلم أثار رد فعل رقباء السينما فى ألمانيا، الذين كان اعتراضهم الأساسى يتم تقديمه على أنه «لوم فنى»، فقد قالوا إن الفيلم لم يقدم القصة من خلال وجهة نظر «مصير صادم لشخص محدد» (بريخت ٢٠٠٠، ص ٢٠٨). ولقد وجد بريخت أن الرقيب «وصل إلى أعماق جوهر المقاصد الفنية أكثر من نقادنا الذين يساندوننا» (بريخت ٢٠٠٠، ص ٢٠٩). ليس هناك فى الفيلم «بطل أو شخصية رئيسية تقوم أفعالها ووجهة نظرها ببناء الحدث. وبالنسبة لبريخت، فإن هذا يعنى أن السينما الملحمية عنده ترفض «التوحد» و«التقمص» مع الشخصية، وهو ما يقدم له تعريفًا بأنه مشاركة إحدى الشخصيات الرئيسية مشاعرها ورؤيتها للحدث (كوران ٢٠٠١، بريخت ١٩٦٤، ص ٩٤، ١٩٢، ١٩٣، ١٣٦، ١٣٧). وكان لبريخت - خاصة فى كتاباته الأخيرة - واضحًا فى أن هذا لا يعنى رفض العاطفة فى الدراما الملحمية، لكنه يرفض نوعًا خاصًا من الاندماج، وذلك الذى أراده الرقيب، من خلال تتبع القصة بالتقمص والمشاركة مع «مصير» شخصية محددة. إن هذا هو النوع المحدد من رد الفعل الذى حاول بريخت التخلص منه فى الفيلم (بريخت ١٩٦٤، ص ٢٣، ٨٧، ١٩٣، ١٩٤).

تأثير بريخت

- صناعة الأفلام ونظرية السينما

أعاد منظرو السينما الناطقون بالإنجليزية فى منتصف السبعينيات اكتشاف فيلم «كوهله فامبى»، عندما أصدرت الجريدة السينمائية «سكرين» عددين خاصين عن كتابات بريخت وعمله فى السينما. وأصبح من الممكن إنجاز دراسات عن أفكاره عن السينما بعد نشر كتاباته السينمائية للمرة الأولى فى مجلدين بعنوان «نصوص عن الأفلام» فى ألمانيا فى عام ١٩٦٩ (بريخت ١٩٦٩، سيلبرمان ١٩٩٧، ص ١٩٨). ولكن قبل هذا التاريخ كانت لنظرية بريخت الدرامية وتطبيقاته أثر كبير على صناعة الأفلام والنقد السينمائى خلال الستينيات. وكان الاهتمام بأعمال بريخت على أيدى المثقفين الفرنسيين رولان بارت وبيرنار دور تمهيدًا للطريق فى عام ١٩٦٠ لصدور عدد خاص عن بريخت فى «كراسات السينما».

لكن الأكثر أهمية هو أن الاضطرابات الاجتماعية خلال الستينيات خلقت رغبة لنظرية وممارسة سينمائية واهية اجتماعيًا. وظهرت موجة جديدة فى فرنسا وألمانيا فى الستينيات، تعتمد على زرع أفكار بريخت عن النظرية والممارسة الدرامية فى السينما (بيج ١٩٩٧). وقام جان لوك جودار فى فرنسا، وجان مارى ستراوب ودانييل أوبيه فى ألمانيا، بصنع أفلام تخرج على قواعد السرد الموحد وبناء التوحد. وتتضمن الأفلام التى تظهر تأثيرًا بريختيًا قويًا أفلام جودار «الصينية (١٩٦٧)، «رياح الشرق» (١٩٧٠)، كل شىء على ما يرام» (١٩٧٢)، وفيلم أوبيه وستراوب «دروس التاريخ» (١٩٧٢) الذى يعتمد على رواية بريخت عن قيصر (إيلساسير ٢٠٠٤).

وكان لمفهوم بريخت عن استخدام السينما لإبراز الموقف والسلوك الاجتماعى تأثير كبير أيضًا على عدد من المخرجين. إن فاسبيندر فى أفلام مثل «عام الثلاثة عشر قمرًا» (١٩٧٨)، «زواج ماريا براون» (١٩٧٩)، «لولا» (١٩٨١)، يستخدم الجماليات البريختية لينتقد «قصة النجاح فى مجتمع ألمانيا الغربية بعد الحرب العالمية الثانية. وفى ميلودراما «النجمة ذات قلنسوة السحب» (١٩٦٠)، استخدم المخرج البنغالى ريتويك

جاتاك الصــراعــات بين أعضاء أسـرة من اللاجئين كانعكاس للتأثيرات الاجتماعية لتقسيم البنغال. وفى فيلم «دوجفيل»، استخدم لارس فون ترير تطبيقات بريخت المسرحية فى فيلم يقدم شريحة للقسوة فى مجتمع أمريكى معزول، كنقد للمواقف الأمريكية تجاه العمال، والمهاجرين، والفقراء، والمحرومين. وينظر المخرج الألمانى هارون فاروكى فى المواقف الاجتماعية لأحد أحياء الطبقة العاملة فى برلين فى فيلمه «طعم الحياة» (١٩٧٩)، كما يدرس البيـئة الاجتمــاعيـة فى ألمانيا ما بعد الحرب العالمية الأولى فى فيلم «بين حربين» (١٩٧٧).

وفى عام ١٩٦٨، أصدر جودار «نداء المعركة» من أجـل سينما سياسية «تبدأ حربين أو ثلاثة من حروب فيتنام»، وتتبع خطى بريخت فى تحدى صناعة السينما (إيلساسير ١٩٩٠ ب، ص ١٧٢). وكانت الممارسات السينمائية عند جودار - رفض التوحد مع الشخصيات، وتفكيك السرد الكلاسيكى الموحد وشجب السينما «الإيهامية»، من أجل تقنيات تجعل السينما «بناء ذهنيًا» - هذه الممارسات هى التى حددت السمات الرئيسية «للسينما المضادة» التى انبثقت فى الستينيات والسبعينيات (وولين ١٩٨٥). والربط بين بريخت وجودار من القوة حتى أنه يؤدى بالبعض على القول بأن الالتزام بهذه التطبيقات الشكلية أصبح «شيئًا لابد منه» فى صنع الأفلام فى مرحلة ما بعد بريخت (برادى ٢٠٠٦). لكن آخرين قالوا بأن التأكيد على الممارسات الشكلية، والسينما المضادة للإيهام، والمتأملة لذاتها، قد أدت بنا إلى ممارسات سينمائية لديها الشكل عند بريخت، دون التزامه بسينما نقدية اجتماعيًا (بولان ١٩٨٥، هارفى ١٩٨٢).

كما تأثرت نظرية السينما إلى حد كبير بكتابات بريخت عن النظرية والممارسات الجمالية. ويلاحظ توماس إيلساسير أخيرًا أنه كان هناك تحول جذرى فى مواقف منظرى السينما تجاه بريخت (إيلساسير ١٩٩٠ ب)، وهو يقول أن بريخت كان مرحبًا به فى أواخر الستينيات على أيدى صناع أفلام أصحاب وعى نظرى مثل جودار وفريق ستراوب - أوييه، والذين أرادوا إحياء دعوة بريخت «للتدخل» فى صناعة السينما. ثم حدث ابتعاد عن الجماليات البريختية فى أواخر السبعينيات وخلال الثمانينيات، وقال منظرو السينما - المتأثرون بأفكار لوى ألتوسير - بأن الأفراد لا يوجدون قبل وجود نظم الأيديولوجيا أو

منفصلين عنها، إنهم يُصنعون كآثار ونتائج لهذه النظم. وطبقًا لهذه الرؤية، فإنه لا خروج على تأثير الأيديولوجيا السائدة، بل إن المتفرج «يتم بناؤه» كأثر من آثار النص السينمائى.

وفى ضوء الأفكار الكاسحة لقوة التجسيد السينمائى، أصبحت أفكارًا موضع تساؤل، بشأن إمكانية تحقيق المتفرج لمسافة نقدية عن النص السينمائى، حتى لو كان ذلك ناتجًا عن عوامل الاغتراب. وواقعية بريخت، والتزامه بفكرة أن هناك عالمًا حقيقيًا موجودًا بشكل مستقل خارج أذهاننا، ورأيه أن من الممكن تقديم هذا العالم فى الفن، أصبح كل ذلك موضع شك بالنسبة لبعض المنظرين الذين بدأوا بمقدمة ضد واقعية أو بنيوية راديكالية (لوفيل ١٩٨٢، موللر ١٩٧٩) - ويمكننا أن نضيف أن فكرة بريخت عن أن السينما الواعية اجتماعيًا يمكن أن تغير الواقع الاجتماعية هى بدورها معرضة للنقد. وينتهى إيلساسير: «فى عصر ما بعد الحداثة، فإن ملاحظات بريخت عن السينما، والفوتوغرافيا، ووسائط الاتصال، لم يتم دحضها، لكن توجهها إلى واقع خارج التجسيد الفنى قد أصبح فى موقف حرج ومثير للتساؤل والشك» (١٩٩٠ ب، ص ١٨٣). لكن هل يصح استنتاج إيلساسير بالفعل؟ هناك العديد من فلاسفة السينما قد يقولون لأن تساؤله عن بريخت ليس صحيحًا بالضرورة، لأن الرفض القاطع لما بعد الحداثة لمفاهيم «الحقيقة» و«الواقع» لم يتم تأسيسها بما فيه الكفاية (ألين وسميث ١٩٩٧).

- فلسفة السينما

لأسباب سوف أشرحها توًا، فبرغم أن فلاسفة السينما رحبوا بجماليات بريخت، فربما يكون الوقت قد حان لإعادة الدراسة النقدية لأفكاره ومدى علاقتها الوثيقة بفلسفة السينما. إن العديد من فلاسفة السينما يرفضون النزعة الحتمية فى نظرية لاكان وألتوسير، ويرفضون مفهوم أن متفرجى السينما نتائج وآثار للنص السينمائى، لكنهم يشاركون بريخت فى رؤيته المعرفية الواقعية. لذلك فإن العائق الذى يلاحظه إيلساسير تجاه الاستقبال المعاصر لبريخت فى دوائر نظرية السينما لن يكون عائق علاقته الوثيقة بفلسفة السينما. وبالإضافة إلى ذلك، فإن العديد من فلاسفة السينما والفن يشاركون بريخت الاهتمام بدراسة الفن باعتباره وعاء (وسيطًا) للتعلم والمعرفة. وفكرة بريخت

عن أننا نستطيع التعلم من خلال الاندماج النقدى مع تجسيدات الشخصية والحدث فى الدراما. هذه الفكرة تعد بأن تضيف منظورًا جديدًا لدراسة هذه المسألة (كوران ٢٠٠١).

لكن هناك بعض العقبات النظرية التى تجب مواجهتها إذا أراد فلاسفة السينما رد الاعتبار لجماليات بريخت. هنا سوف أعالج باختصار ثلاث مسائل رئيسية: ١- نزعة «ضد الإيهام» عند بريخت، ٢- رفضه للتقمص، ٣- الرابطة بين الشكل والمضمون الاجتماعى النقدى.

أولاً: إن بريخت معروف بأنه لناقد لسينما «الإيهام»، ومناصر لجماليات «ضد واقعية» (والش ١٩٨١، ١١، وولين ١٩٨٥). ولتوضيح ذلك فإن هناك العديد من معانى الواقعية، المعرفية والجمالية. لقد كرر بريخت إصراره على أن الدراما يمكن أن تصور «أحداث الحياة الحقيقية»، وهذا الإصرار يوحى بأنه يقبل الواقعية المعرفية: أى الرؤية بأن هناك واقعًا مستقلاً عن الذهن يمكننا تجسيده ونشير إليه فى اللغة (بريخت ١٩٦٤، ص ١٠٩). لكنه أصبح مناصرًا لضد الواقعية الجمالية، وهذا رفض للدراما السردية (الروائية) الكلاسيكية، على أساس أنها تهدف إلى جذب المتفرج إلى عالم روائى (متخيل) للفيلم بواسطة تقديم «إيهام» بالواقع. والأفلام الإيهامية «تمتص أو «تُغرق» المتفرج بأن تخفى حقيقة أن الفيلم ليس إلا وسيطًا للواقع (أى أنه ليس الواقع نفسه - المترجم)، حتى إن المتفرج يفقد رؤية حقيقة أن الفيلم هو مجرد بناء للواقع، وأن المتفرج خارج هذا العالم الروائى المتخيل (سميث ١٩٩٥، بلاتينيا ١٩٩٧). ويكتب بريخت عن أهمية تحطيم «الحائط الرابع» - الحائط المتخيل بين الجمهور وخشبة المسرح - وهو مشهور بقوله أن الدراما الأرسطية تضع المتفرج تحت «التنويم المغنطيسى»، وفى حالة «إغفاءة» (بريخت ١٩٦٤، ص ٧١، ٩١). ومثل تلك الملاحظات توحى بأن يقبل الرأى القائل بأن الدراما الروائية - مثل سينما هوليوود الكلاسيكية - تضع المتفرج تحت «الوهم» بأن ما يراه على الشاشة حقيقى، وأن هناك حاجة لأدوات التغريب لمقاومة هذه الآثار «المنومة» للدراما الروائية.

وقد قال فلاسفة السينما المعاصرون بأن نظريات الإيهام فى الفرجة السينمائية غير صحيحة، لأن من الواضح أن متفرجى السينما الروائية واعون دائمًا بأن عالم الفيلم مصطنع وأنهم يقفون خارجه ومنفصلون عنه (سميث ١٩٩٥، بلاتينيا ١٩٩٧). وفى ضوء

تأثير بريخت على نظريات فى الفرجة السينمائية، فإن من المفهوم أن فلاسفة السينما انتقدوه على هذا الأساس. لكننا فى حاجة أيضًا على الحرص على عدم قراءة أفكار بريخت من خلال منظور نظريات السينما المضادة للإيهامية. إن عرضًا مختصرًا لعلاقة بريخت مع نظرية السينما توضح أن نظريته تم قبولها ورفضها بواسطة منظرى السينما ضد الإيهامية، بما يوحى بأن رؤية بريخت عن الإيهام فى المسرح التجسيدى والسينما التجسيدية يمكن تفسيرها بالعديد من الطرق.

ومن الواضح فى كتابات بريخت أنه يقول بأن ما تخفيه الدراما الأرسطية هو الأسباب الاجتماعية للفعل الإنسانى، وليس حقيقة أنه عمل من أعمال الفن. وعلى سبيل المثال فإنه يكتب: «إن هدف عوامل الاغتراب هى تغريب الموقف الاجتماعى الذى يؤسس لكل حدث. والمقصود بالموقف الاجتماعى هو التعبير بالمحاكاة والإيماءات عن العلاقات الاجتماعية السائدة بين الناس فى فترة معينة» (بريخت ١٩٦٤، ص ١٣٩). وكما تلاحظ دانا بولا فى فصل بعنوان «المسرح المعاصر هو المسرح الملحمى»، فإن «بريخت يستخدم مثال الأوبرا لكى يقدم مفهومه عن الفن باعتباره يملك صفات ملازمة له وأصيلة فيه لخلق مسافة عن الواقع، يمكن للفنان أن «يضيف» إليها إحساسًا بالتفاعل السياسى» (بولان ١٩٨٥، ص ٩٣). وفى هذه الكتابات يوضح بريخت أن اهتمامه فى خلق الدراما الملحمية ليس تحرير المتفرج من وهم أن ما يراه على المسرح حقيقى، لكن اهتمامه هو خلق دراما تجعل المتفرج يشارك فى التحليل السياسى الإيجابى.

والنقطة الثانية المهمة فى الاختلاف بين بريخت وفلاسفة السينما المعاصرين تتعلق بنقده «للتقمص»، وآرائه الأكثر عمومية حول وظيفة العواطف والاستجابة الجمالية، والتى تجسد بالنسبة للكثيرين تعارضًا خامًا بين العقل والعاطفة (سميث ١٩٩٦، بلاتينيا ١٩٩٧). وعلى سبيل المثال يكتب بريخت فى إحدى كتاباته الأولى: «إننى أهدف إلى أسلوب فى الأداء، ذهنى تمامًا، وبارد، ومغرق فى الكلاسيكية. إننى لا أكتب للدهماء الذين يريدون تقطيع نياط قلوبهم» (بريخت ١٩٦٤، ص ١٤). عن هذه الكتابات مشابهة، قد أسهمت بلاشك فى رد الفعل السلبى تجاه آراء بريخت عن الاندماج العاطفى.

لكن آراء بريخت عن العواطف فى المسرح تغيرت عبر السنين (وودروف ١٩٨٨). لقد وصل إلى الاعتقاد بأن هناك دورًا مهمًا للاندماج «النقدى» للعواطف فى الدراما الملحمية. وهو يقول فى «حوارات ميسينجكوف» على سبيل المثال: «إن ممارسة المهارات النقدية للمرء ليست عملاً ذهنيًا تمامًا، فالمشاعر أيضًا تلعب دورًا (بريخت ١٩٦٥، ص ٨٨)، وأنه مجرد أن حذف من الجماليات الأرسطية مفهوم أن مصير المرء محدد من خلال القدر، فإن لعواطف الشفقة والخوف مكانًا قيمًا فى الدراما الملحمية (بريخت ١٩٦٥، ص ٢٦، موللر ١٩٨٩، ص ٦٤، بريخت ١٩٦٤ / ص ٢٢٧-٢٢٩). إن هناك حاجة للمزيد من العمل لتوضيح ما هى أنواع ردود الأفعال العاطفية التى يمكن لبريخت أن يعتقد أنها تساعد فى فهم الواقع الاجتماعى الأوسع الذى يفترضه الفيلم. لكن كتابات بريخت توضح أنه كان مهتمًا ليس بفكرة رفض «مجموعة كاملة من عواطف المتفرج» (بلاتينيا ١٩٩٧، ص ٣٧٤)، ولكن رفض «نوع» معين من الاندماج يعوق المتفرج عن التحليل الاجتماعى الأوسع.

والمسألة الثالثة تتعلق بالرابطة التى يصنعها بريخت بين شكل درامى أو سينمائى محدد، والمواقف السياسية. قد يبدو الأمر كأن بريخت ملتزم «بالشكلية الأيديولوجية»، أى فكرة أن أشكالاً سينمائية محددة أو أساليب محددة لها بالضرورة تأثيرات سياسية أو أيديولوجية محددة (بلاتينيا ١٩٩٧، ص ٣٦٧). وعلى سبيل المثال فإن هناك عبارات عديدة له تقول بأن الأبنية السردية للدراما الأرسطية تخلق متفرجًا لا نقديًا، وقد يوحى ذلك بأن هناك ارتباطًا متأصلاً فى الدراما الأرسطية والموقف السياسى القائل باستحالة التغيير الاجتماعى. لكن هناك أمثلة عديدة على أفلام روائية - مثل فيلم إيرمانو أولمى «شجرة القباقيب» (١٩٧٨) - تشجع الوعى الاجتماعى بمشكلات الطبقة العاملة.

ومع ذلك، فإن بريخت رفض بقوة فكرة، أن الأشكال الجمالية يمكن أن تصف المواقف السياسية فى كل الأوقات، وبدلاً من ذلك اتخذ تناولاً أكثر تجريبية، ليقول بأن فنان الدراما الواعى اجتماعيًا يجب أن «يجرب كل طريقة فنية يمكن تصورها، وتساعده على تحقيق هذا الهدف، سواء كانت قديمة أم جديدة» (بريخت ١٩٦٤، ص ٢٢٩، انظر أيضًا موللر ١٩٨٩، ص ١٢٤). وكما لاحظنا سابقًا فإن رغبته فى تعديل عناصر من الدراما الأرسطية دليل على هذه الرؤية. ولهذا السبب، وإذا كان بريخت موجودًا اليوم، فإنه كان سوف يقاوم

أية محاولة لتحديد المنهج السينمائى البريختى من خلال مجموعة من الممارسات الشكلية، ليفضل بدلاً من ذلك أن يرى ما هى الممارسات السينمائية التى يمكن أن تنجح اليوم. والمثال الحديث على مثل هذا الاتجاه هو مقطوعة «السينما كما لم تكن من قبل»، والمصنوعة «بالوسائط الجديدة»، بالفيديو، وتستخدم الطريقة البريختية فى تفكيك المشاهد من أفلام كلاسيكية من هوليوود لجعل المتفرج يعيد التفكير فى استجابته لهذه الأفلام (إيهمان وفاروكى ٢٠٠٦). والمشكلات التى كان بريخت قلقًا بشأنها - سيطرة وهيمنة الأفلام التى تصنعها هوليوود ولا تسمح إلا بفرصة قليلة للتفكير النقدى أو التحليل الاجتماعى - لاتزال مشكلات قائمة معنا حتى اليوم. ولهذا السبب فإنه لايزال هناك الكثير لنتعلمه من بريخت ونحن نحاول أن نفهم طبيعة اندماجنا النقدى مع الأفلام.

شكر وتقدير

أشكر أرشيف بيرتولت بريخت فى برلين لمساعدته القيمة فى الوصول إلى الأفلام والمادة المطبوعة، وكلية كارلتون على التمويل الذى جعل رحلتى إلى الأرشيف ممكنة. وأنا مدينة أيضًا للمشرفين على هذا الكتاب بيزلى ليفينجستون وكارل بلاتينيا، وإلى كارول دونلان وفاليرى وينستين لتعليقاتهم التى ساعدتنى كثيرًا. وأنا مدينة بشكل خاص إلى جولى كلاسين ومارك سيلبرمان لمساعدتهما الكريمة واقتراحاتهما التى لا تقدر بثمن فى كتابة هذا البحث.

* * *

انظر أيضًا «والتر بنجامين» (الفصل ٢٨)، «العاطفة وإحداث التأثير» (الفصل ٨)، «التقمص والتفاعل مع الشخصية» (الفصل ٩)، «التمثيل» (الفصل ١).

المراجع

Allen, R., and Smith, M. (eds.) (1997) *Film Theory and Philosophy*, Oxford: Clarendon Press; New York: Oxford University Press.

Alter, N. (2004) "The Politics and Sounds of Everyday Life in *Kuhle Wampe*," in N. M. Alter and L Koepnick (eds.) *Sound Matters: Essays the Acoustics of German Culture*, New York: Berghahn Books, 79–90.

Benjamin, W. (1973) *Understanding Brecht*, trans. A. Bostock, London: New Left Books.

Brady, M. (2006) "Brecht and Film," in P. Thomson and G. Sacks (eds.) *The Cambridge Companion to Brecht*, 2nd ed., Cambridge and New York: Cambridge University Press.

Brecht, B. (1964) *Brecht on Theatre*, trans. J. Willett, London: Methuen.

—— (1965) *The Messingkauf Dialogues*, trans. J. Willett, London: Methuen.

—— (1969) *Texte für Filme*, ed. W. Gersch and W. Hecht, Frankfurt am Main: Suhrkamp.

—— (1979) *Diaries 1920–1922*, ed. H. Ramthun; trans. J. Willett, London: Methuen.

—— (1993) *Journals 1934–1955*, eds. J. Willett and H. Rorrison, New York: Routledge.

—— (2000) *Brecht on Film and Radio*, trans. and ed. M. Silberman, London: Methuen.

Brewster, B. (1975–6) "Brecht and the Film Industry: (On the *Threepenny Opera* film and *Hangmen Also Die*)," *Screen* 16(4): 16–29.

Brooker, P. (2006) "Key Words in Brecht's Theory and Practice of Theatre," in P. Thomson and G. Sacks (eds.) *The Cambridge Companion to Brecht*, 2nd ed., Cambridge and New York: Cambridge University Press.

Byg, B. (1997) "Brecht, New Waves, and Political Modernism in Cinema," in S. Mews (ed.) *A Bertolt Brecht Reference Companion*, Westport, CT: Greenwood Press, 220–37.

Curran, A. (2001) "Brecht's Criticisms of Aristotle's Aesthetics of Tragedy," *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 59(2): 167–84.

Ehmann, A., and Farocki, H. (curators) (2006), *Kino wie noch nie* [*Cinema Like Never Before*] (video installation), Vienna, Austria: Generali Foundation.

Elsaesser, T. (1990a) "Transparent Duplicities: The Three Penny Opera (1931)," in E. Rentschler (ed.) *The Films of G.W. Pabst: An Extraterritorial Cinema*, New Brunswick, NJ: Rutgers University Press, 103–15.

—— (1990b) "From Anti-illusionism to Hyper-realism: Bertolt Brecht and Contemporary Film," in P. Kleber and C. Visser (eds.) *Reinterpreting Brecht: His Influence on Contemporary Drama and Film*, Cambridge and New York: Cambridge University Press.

—— (2004) *Harun Farocki: Working on the Sight Lines*, ed. T. Elsaesser, Amsterdam: Amsterdam University Press.

Gersch, W. (1975) *Film bei Brecht*, Berlin: Henschelverlag Kunst und Gesellschaft.

(٣١)

نويل كارول

جوناثان فروم

نويل كارول (١٩٤٧-) واحد من أكثر فلاسفة الفن تأثيرًا من بين أبناء جيله. حصل على درجة الدكتوراه فى كل من الدراسات السينمائية والفلسفة، وكتب حول العديد من الموضوعات فى علم الجمال بالإضافة إلى السينما، بما فى ذلك الفنون الأخرى مثل الأدب والرقص، علاوة على قضايا أكثر عمومية مثل تعريف الفن. وبرغم أن عمله مؤثر، ويُناقش كثيرًا فى عالم الجماليات التحليلية، فإنه تم انتقاده وتجاهله بقسوة فى جانب كبير من مجتمع دراسات السينما السائدة، بسبب رفض كارول للنظريات شائعة الاستخدام فى هذا المجال. وتركز أعماله الأولى على نقد نظريات السينما السابقة، لما فى ذلك النظريات الأوربية التى سيطرت على الدراسات السينمائية فى السبعينيات والثمانينيات. وباعتراف كارول نفسه، فإن هدفه هو تنظيف المجال من هذه النظريات، وتشجيع دارسى السينما الجدد على اتخاذ تناول مختلف تمامًا. وفى كتاب «ما بعد النظرية» (الذى اشترك فى تحريره مع ديفيد بوردويل)، يوجه كارول نقدًا لدارسى السينما لاستخدامهم نظريات «كبرى» أو ذات نطاق واسع (أى النظريات التى تزعم أنها قاطعة مانعة وتغطى كل عناصر السينما - المترجم)، مثل نظرية لاكان التى تعتمد على التحليل النفسى، أو ماركسية ألتوسير. وهو يقول: إن هذه النظريات تؤخذ باعتبارها بدهيات، وإطاراتها تستخدم لتوليد التفسيرات السينمائية بدلاً من فحص صدق هذه النظريات ذاتها. كما يقول كارول أيضًا: إن لهذه النظريات «الكبرى» مشكلات عديدة متضمنة فيها. إنها أولاً ليست فقط تنزع

إلى البحث عن الجوهر، لكنها أيضًا «تدل تمامًا على زيف هذا الجوهر» (بوردويل وكارول ١٩٩٦، ص ٣٩). وثانيًا فإنها تستخدم باعتبارها معتقدات (دوجماطيقية) لكى تستبعد مناطق واسعة إلى خارج نطاق الدراسات السينمائية. وأخيرًا فإنها تخلط بين التنظير السينمائى والتفسير السينمائى (برغم أن التفسير محمل «بمصطلحات نظرية»)، فى الوقت الذى يُعتبر هذان المجالان نشاطين مختلفين.

وبالنسبة لكارول، فإن التنظير السينمائى ممارسة يجب فيها أن نسأل أسئلة «ذات مستوى متوسط»، ونطرح إجابات باستخدام نظريات محدودة لا تحاول أن تجيب عن كل أنواع السينما. وهو يدافع عن تناول جدلى (ديالكتيكى) حيث تُستخدم مناقشات ذات مجال أصغر عن أفلام محددة، وذلك لاختبار النظريات الأوسع وربما تنقيحها أيضًا. وهذه النظريات الأوسع يمكن استخدامها عندئذ لتوليد ما نأمل أن تكون إجابات أفضل عن الأسئلة ذات المستوى المتوسط. ويقول كارول: إننا لا يجب أن نبدأ بإطار نظرى واسع نفترض صحته، خاصة لأن إجابات أسئلة البحث ذات المستوى المتوسط لن تتلاءم بالضرورة مع إطار واحد.

ونتيجة لهذا التناول «قطعة قطعة»، فإن من الصعب أن نجمع كتابات كارول فى نظرية عامة عن السينما. ومع ذلك فيمكن القول: إن لمناقشاته تيمات وموضوعات تستمر محددة خلالها، كما سوف نرى.

- السينما والمذهب المناقض للبحث عن الجوهر

تتميز فكرة كارول عن السينما بنقدها للنزعة الجوهرية السائدة. كان كتابه الأول «مشكلات فلسفية فى نظرية السينما الكلاسيكية» (١٩٨٨ أ) يقدم نقدًا مفصلاً لنظريات السينما الكلاسيكية على أساس التزامها بمفهوم البحث عن جوهر للسينما. وهو ينتقد بشكل خاص المنظرين المهمين رودولف آرنهايم وأندريه بازان، لأن كلاً منهما يؤسس دفاعه عن تقنياته سينمائية معينة على نظرة خاطئة بأن طبيعة الفيلم تفرض استخدام هذه التقنيات دون تقنيات أخرى.

لقد تطورت مكانة آرنهايم فى سياق تاريخى كان السائد فيه هو الزعم بأن السينما ليست فنًا، وبأن الفن تعبير عن أفكار ومشاعر الفنان، فعندما يعلق الفنان لوحة تشكيلية، فإن كل ما هو موجود على قماش اللوحة قصد الفنان أن يكون موجودًا. وعلى النقيض فإن التصوير الفوتوغرافى - والسينما بالتالى - يسجل الواقع آليًا، والصور الفوتوغرافية تسجيل لما كان موجودًا أمام الكاميرا، وليست رؤية للعالم كما يفسره الفنان ويعبر عنه.

وكان رد فعل آرنهايم على هذا الموقف هو ملاحظة أن التصوير الفوتوغرافى والسينما ليسا تسجيلاً دقيقًا للواقع. على النقيض، فهما بالضرورة يحولان الواقع ويغيران شكله (آرنهايم ١٩٥٧). إن الواقع الحقيقى ثلاثى الأبعاد بينما الصور الفوتوغرافية ثنائية الأبعاد. وفى الحياة الحقيقية نحن نعيش الواقع ناعمًا وغير متقطع، لكن السينما تستطيع الإسراع بالزمن وإبطاءه أو القفز عليه بحذف فترات منه. وهذه الأشكال من تحويل الواقع تعتمد على اختيارات يقررها صانع الفيلم، مثل المونتاج وتحديد إطار الكادر. ويقول آرنهايم إنه لهذا السبب يمكن للسينما أن تكون فنًا. وعلاوة على ذلك، حيث إن جوهر السينما هو تحويل الواقع وتغيير شكله، فإن آرنهايم يقول: إن أفضل الأفلام هى تلك التى تغير الواقع بطريقة معبرة وذات معنى.

وبرغم أن موقف بازان فيما يخص التقنيات السينمائية التى يفضلها تكاد أن تكون على النقيض تمامًا من موقف آرنهايم، فكان كارول يقول: إن بناء موقف بازان يشبه بناء موقف آرنهايم. إن بازان يقول بأن إحدى الوظائف المهمة للفن هى تخليد الماضى (بازان ١٩٦٧). وبهذا المعيار، فإن السينما تتفوق بالفعل على قدرات الفنون التقليدية. ولأنها أداة تسجيل آلية، فإنها تستطيع بشكل أدق اقتناص الماضى أكثر من الفنون الأخرى. وعلاوة على ذلك، ولأن الكاميرا تسجل بدون تدخل الإنسان، فإن السينما لا تفرض مفاهيم مسبقة من الذهن الإنسانى عن أوجه العالم، وبذلك فإنها تسمح لنا أن نرى العالم بطريقة جديدة. وحيث إن جوهر السينما بالنسبة لبازان هو اقتناص الواقع وإلقاء الضوء عليه، فإن أفضل الأفلام هى تلك التى تستخدم هذه الخاصية من خلال تقنيات مثل اللقطة الطويلة زمنيًا.

ويقول كارول: إن موقف كل من آرنهايم وبازان حول جوهر السينما هو؛ نتيجة لأحكام معيارية سابقة (أو مسبقة) حول أنواع الأفلام المفضلة لدى كل منهما. وعلى سبيل المثال

فإن بازان يرى أن الأفلام ذات النزعة الطبيعية التى تستخدم اللقطات الطويلة زمنيًا هى الأفضل، لأنها تتيح لنا أن نرى العالم بطريقة جديدة. وهكذا فإنه يحدد ويعرِّف جوهر السينما على أنه القدرة على التسجيل، وهو ما يبرر دفاعه عن الأفلام ذات اللقطات الطويلة زمنيًا. لكن هذا التفضيل لأنواع محددة من الأفلام هو نتيجة لافتراض غير ممكن الدفاع عنه بأن هناك قيمة فى رؤية العالم بالطريقة التى تتيحها لنا السينما. ويلاحظ كارول أن السينما تُستخدم لأدوار عديدة فى ثقافتنا، وليس لها دور جوهر واحد أكثر ملاءمة من الأدوار الأخرى. لذلك فإن من غير المحتمل أن أية نظرية تقوم على مفهوم جوهر السينما سوف تسمح لنا بأن نفهم أنواعًا واستخدامات عديدة للسينما. وقد تكون هناك نظرية تجيب على أسئلة حول السينما التسجيلية، لكنها قد تكون غير ملائمة فى مساعدتنا على فهم السبب فى أن النمر البصرية مضحكة جدًا مثلاً، والعكس صحيح. وهذه الحجة هى التى تشكل أساس النزعة المضادة لفكرة الجوهر عند كارول.

وهذه النزعة تؤسس أيضًا حججه ضد خصوصية الوسيط الفنى، وهى الخصوصية التى تقول بأن لكل فن من الفنون قدرات خاصة به، تعتمد على الاختلافات بين الوسائط (١٩٩٦ ب). وعلى سبيل المثال فإن النحت يتم خلقه بوسيط يسمح بتأثيرات محددة ثلاثية الأبعاد ليست متاحة فى الفنون الأخرى، مثل التصوير التشكيلى أو الرقص. كما تقول هذه الرؤية أيضًا إن الأعمال الفنية هى التى تستخدم على النحو الأكمل القدرات المتفردة بها أى القدرات التى لا تشاركها فيها الوسائط الفنية الأخرى. وهكذا قد يعتقد المرء أن أفضل أعمال النحت هى تلك التى تستخدم بشكل أكثر فاعلية القدرات ثلاثية الأبعاد للوسيط الفنى. إن كارول يعرض خصوصية الوسيط، ويقول إنه ليس حقيقيًا أن للفنون وسائط متميزة عن الأخرى («إنسَ الوسيط!»، كارول ٢٠٠٣ ب). بل إن من الصعب أن نصف ما يُعتبر أنه الوسيط، فهل الوسيط مادة تستخدم لصنع العمل الفنى؟ إن معظم الفنون تُصنع بأنواع عديدة من المواد والأشياء، والتصوير التشكيلى على سبيل المثال يستخدم طلاءً، وأداة لوضع الطلاء، وشيئًا يوضع الطلاء عليه. ويبدو أيضًا من الخطأ القول بأن للفنون وسائط متفردة، فيمكن مثلاً خلق لوحة تشكيلية باستخدام الأصابع لوضع الطلاء، واستخدامها أيضًا لصنع النحت. وهكذا - كما يقول كارول - فليست هناك رابطة جوهرية

بين الشكل الفنى وأى وسيط محدد، بل إن وسائط الشكل الفنى يمكن أن تتغير. إن ما نسيمه «السينما» الآن يتضمن أيضًا الفيديو والصور المولدة كومبيوتريًا، بالإضافة إلى الصور التى تعرض بإسقاط الضوء من خلال شرائح السليولويد، ولهذا السبب فإن كارول يستخدم عادة تعبير «الصور المتحركة» بدلاً من «الفيلم» (وكل ما يذكره بعد ذلك عن «الفيلم» أو السينما فى مقالته يجب فهمه على أنه يعنى الصورة المتحركة). لكننا قد نتردد الآن فى القول بأن السينما (أو الفيلم) فن مختلف لأنها تتضمن وسائط مختلفة عما كان موجودًا فى السنوات الأولى للسينما. (ملاحظة من المترجم: فى الإنجليزية تستخدم كلمة «الفيلم» بدون أداة التعريف للتعبير عن «السينما»، والأصل فى ذلك هو أن «الفيلم» هو شريط السليولويد الذى كان الوسيط الأول لصنع السينما، بينما أصبح الآن متاحًا استخدام وسائط أخرى مثل شرائط الفيديو، أو كل الأشكال الرقمية الإلكترونية الأخرى).

واعتمادًا على هذه الاهتمامات بخصوصية الوسيط، يحاول كارول تعريف السينما دون الاستعانة بالوسيط الذى يقال إنه يشكلها («تعريف الصورة المتحركة» ١٩٩٦). وهو يحدد شروطًا ضرورية عديدة لتجسيد العمل الفنى لكى يكون فيلمًا. والشرط الأول هو: أن يكون العمل الفنى عرضًا متباعدًا، ويقصد كارول بهذا «التباعد» أن الصورة المنفصلة عن الشىء الذى تمثله، بطريقة تمنع المتفرج من أن يوجه جسده تجاه الشىء الذى يتم تمثيله. فإذا رأينا صورة حصان على شاشة السينما على سبيل المثال، فإننى لا أستطيع أن أوجه جسدى تجاه الحصان الحقيقى الذى تم تصويره. إن الصورة متباعدة عن موضوعها (الشىء الذى تصوره). وقد يقول البعض إننا عندما نرى صورة لبرج إيفل، فإننا نستطيع أن نوجه أنفسنا تجاه ما تشير إليه صورة، لكن هذا حقيقى فقط إذا كنا نعلم أين باريس من موقعنا الحالى. وبذلك فإن المعلومات التى تحدد هذا التوجه لا تأتى من الصورة أو من فهم المتفرج لكيفية صنع هذه الصورة، إنها تعتمد على المعرفة الخارجية للمتفرج عن الجغرافيا.

وهناك شرط ضرورى ثانٍ لكى يكون الشىء فيلمًا، هو قدرته على تقديم صور متحركة. إن الفيلم قد يقدم فقط صورًا ساكنة، وقد يقدم نصًا فقط بدلاً من الصور، لكن يجب أن نعتبر مثل هذه الأعمال أفلامًا إذا كانت تملك إمكانية تقديم صور تبدو كأنها تتحرك.

والشرط الثالث: هو إذا ما كان الأداء المعطى قد تولد عن طريق قالب. ماذا يعنى ذلك؟ إن كارول يدافع عن أنطولوجيا للفن تقول بأن بعض الأعمال الفنية، مثل لوحة «موناليزا»، هى أشياء محددة، بينما هناك أعمال فنية أخرى، مثل رواية «قصة مدينتين»، توجد فى آلاف النسخ، وطبعتان مختلفتان من «قصة مدينتين» تعتبران مثالين من العمل الفنى نفسه، لأن العمل الفنى ليس كتابًا ماديًا. ليست هناك نسخة مادية واحدة من الرواية تعتبر العمل الفنى «الحقيقى» بينما النسخ الأخرى مستنسخات من الأصل. الأحرى أن كل نسخة من الرواية هى معطى من العمل الفنى ثم حلقة من خلال نفس النوع (أى نفس النص). وبالمثل فإن أى عرض لفيلم «الرفاق الطيبون» يمكن أن يعتبر أداءً معطى تولد من ذات النوع من القالب (نسخة الفيلم أو قرص الدى فى دى)، وهو فى جوهره ذات العرض. إن هذا يختلف عن المسرح، حيث الأداء المعطى يختلف بدرجة كبيرة اعتمادًا على تفسير كل فرقة مسرحية للنص. والنص ونسخة الفيلم ليسا قوالب بمعنى واحد، لأن أداء مسرحية وصفها النص يتطلب تفسيرًا فنيًا. وبالتالى يمكننا القول بأن عرضًا مسرحيًا هو أداء معطى للنص، وهو أيضًا عمل فنى مستقل بذاته. إن مسرحية «هاملت» يمكن أن تكون نجاحًا أو فشلاً فنيًا، كما أن العرض لهذه المسرحية يمكن أن يكون نجاحًا أو فشلاً فنيًا. وعلى النقيض، فعندما يتم تقديم فيلم باستخدام قالب، مثل نسخة من الفيلم، من أجل توليد أداء معطى، فليست هناك حاجة لتفسير فنى مماثل (فيما عدا الأفلام الطليعية حيث اختيارات العرض جزء من الأداء الفيلمى). إننا نستطيع فقط أن نقول إن عرض الفيلم جيد أو سيئ بالمعنى التقنى وليس بالمعنى الفنى. ولهذا السبب، يمكن لعمل فنى أن يعتبر فيلمًا إذا كان أداؤه المعطى ليس عملاً فنيًا فى حد ذاته.

وأخيرًا، يجب أن يكون الفيلم ثنائى البعدين، وهذا فيما يبدو شرطًا معتادًا يهدف إلى استبعاد أعمال فنية مثل الصندوق الموسيقى من دائرة السينما. (الصندوق الموسيقى هو لعبة تصدر موسيقى بدوران أسطوانة دبابيس تغمز مشطًا من الصلب – المترجم). فى هذا الصندوق الموسيقى راقصة تدور حول نفسها فى عرض متباعد، وتقدم صورة متحركة، حيث يتولد الأداء عن قالب، وهذا الأداء ليس عملاً فنيًا فى حد ذاته. لكن الصندوق الموسيقى ليس ثنائى البعدين، لذلك فلا يمكن اعتباره فيلمًا.

إن محاولة كارول تعريف السينما بطرح شروط ضرورية قد تبدو محاولة متناقضة مع مواقفه التى تعارض نزعة البحث عن جوهر للوسيط. وكاستجابة لهذا الاعتبار، يلاحظ كارول أن هناك طرقًا عديدة ومختلفة يمكن فيها اعتبار شىء ما ذا نزعة جوهرية. إنه يقول إن تعريفه للسينما ليس ذا نزعة جوهرية بالمعنى الذى تستخدمه نظريات خصوصية الوسيط، لأن التعريف لا يحدد السينما بأى وسيط محدد. إن وسيط شريط السليولويد الفوتوغرافى، ووسيط شريط الفيديو، يمكن اعتبارهما فيلمًا. والطريقة الأخرى لاحتمال اعتبار الشىء ذا نزعة جوهرية هى بمحاولة الإمساك بجوهر نوع ما من هذا الشىء. ويقول كارول بأن تعريفه للسينما لا يمكن أن يقال إنه يصف جوهر السينما، لأن الشروط التى يطرحها ليست محورية لفهم كيف تقوم الأفلام بوظيفتها. إن هذه النقطة تبدو مثيرة للتساؤل. قل مثلاً إننا نحاول أن نفهم كيف يستجيب الناس للأفلام بطرق تختلف عن استجاباتهم للأشياء الحقيقية. ومن المؤكد أنه إذا ما كانت الأفلام ثنائية أو ثلاثية الأبعاد يؤدى إلى فهم مهم فى معايشتنا لها. أو تأمل شخصًا يحلل كيف أن الأفلام تقوم بوظيفتها فى عالم النقد الجمالى. إن الاختلافات بين السينما والمسرح فيما يتعلق بعلاقات النوع المعطى سوف تكون جزءًا مهمًا من هذه المناقشة.

وفى «تعريف الصورة المتحركة» (١٩٩٦ ب)، يقول كارول أيضًا: إن تعريفه ليس ذا نزعة جوهرية، إنه يطرح الشروط باعتبارها ضرورية لكنها ليست كافية لتصنيف العمل الفنى باعتباره فيلمًا، وهو يلاحظ أن كتاب الصفحات التى نراها بسرعة الواحدة بعد الأخرى فتبدو الصورة المرسومة على الصفحات كأنها تتحرك - مثل هذا الكتاب يفى بكل الشروط لكن هذا ليس هو ما نعنيه عندما نتحدث عن الأفلام. وفى عمل أكثر معاصرة لكارول، «فلسفة الصور المتحركة» (٢٠٠٨)، يفترض مع ذلك أن هذه الشروط ضرورية وكافية معًا. إن تعريف كارول يتسبب فى العديد من الأمثلة المضادة فى منطقة رمادية، ليس فقط صفحات الكتاب المذكور، لكن أيضًا الاختراعات التاريخية السابقة على السينما، مثل عروض الميوتوسكوب (عرض الشرائط لشخص واحد على طريقة «صندوق الدنيا» بدلاً من الإسقاط على شاشة - المترجم)، والوسائط المحتمل وجودها فى المستقبل مثل الهولوجرام (الصور المجسمة فى الفراغ - المترجم). ويقول كارول: إن تعريفه «للصورة

المتحركة»، وليس للمادة الفيلمية ذاتها، يمكن أن يتضمن كتب الصفحات السريعة وما يشبهها. برغم أنه يعتقد أن الهولوجرامات المتحركة يجب أن تعتبر «نحتًا متحركًا» أكثر من اعتباره صورًا متحركة. وسواء كانت ميزة تضمين أو استبعاد أى مثال بعينه من تصنيف الصور المتحركة، فإن هذا يعتمد على سياق المناقشة. ومع ذلك، فإن كارول يعرِّض نفسه للاتهام بأنه ذو نزعة جوهرية لطرحه الشروط التى يقدمها على أنها كافية لتعريف إذا ما كانت الأعمال الفنية تعتبر أفلامًا.

- الفهم والعاطفة

من العناصر المهمة الأخرى فى أعمال كارول محاولته فهم كيف أن المتفرجين يستوعبون الأفلام ويستجيبون لها. فى «إلغاز الأفلام» (١٩٩٨ ب) ينتقد كارول الطريقة التى تتعامل بها عدة أنواع من نظريات السينما الأوربية مع العلاقة بين المتفرجين والأفلام. فهذه النظريات التي سادت الدراسات السينمائية فى السبعينيات والثمانينيات تتضمن السيميولوجيا التى تقول بأن التجسيد الفيلمى هو نظام رمزى مبنى اجتماعيًا، كما تتضمن النقد الأيديولوجى طبقًا لألتوسير، الذى يقول بأن السينما والعديد من المؤسسات الأخرى تنتج الموضوعات لكى تؤدى أدوارًا اجتماعية معينة، وتتضمن التحليل النفسى طبقًا لـ «لاكان» والذى يقول بأن تأثير السينما على المتفرج يقوم على قدرتها على إشباع رغبات معينة فى نفس المتفرج. ومن الأنواع الشائعة للنظريات التى ينتقدها كارول أطروحة أننا نستطيع فهم السينما بوصفها لغة، وقد جمع دارسو السينما بين هذه الأفكار لكى يقيموا ادعاءات عديدة حول كيفية تأثير السينما فى المتفرجين، مثل مفهوم أن السينما تضع المتفرج (الذى يسمى عادة «الموضوع») داخل سمات شكلية مثل مونتاج اللقطة أو اللقطة المعاكسة، والادعاء بأن استخدام السينما لمونتاج الاستمرارية الناعمة يسمح لها بأن تقدم بشكل مستتر عناصر من المجتمع باعتبارها طبيعية.

وفى «إلغاز الأفلام» ينتقد كارول بقسوة هذه المواقف، وهو يرفض التحليل النفسى عند لاكان، ويفضل بدلاً منه نماذج عقلية تطورت عن علم النفس الإدراكى. وفى العديد من أعماله اللاحقة، يطرح تفسيرات بديلة عن علاقة السينما بالمتفرج، تقوم على ما يعتبره

سمات طبيعية فى البشر (مثل السمات البيولوجية أو التطورية)، بدلاً من مفهوم البناء الاجتماعى.

وعلى سبيل المثال، فى «السينما والانتباه والتواصل» (٢٠٠٣ أ)، يقول كارول بأنه على الرغم من أن السينما شكل مهم من أشكال التواصل، فإنها ليست لغة، لعدة أسباب، الأول هو أنه لا توجد عناصر سينمائية تشبه الكلمات والجمل وقواعد النحو. إن اللقطة لا تشبه الجملة لأنها ليست تركيبًا من وحدات منفصلة، وليست فيها عناصر تقوم بوظيفة الفعل والفاعل والمفعول به كما يحدث فى اللغة. وبالإضافة إلى ذلك فإن قواعد النحو تحدد إذا ما كانت الجملة ذات تركيب جيد، وعلى سبيل المثال فإن جملة لا يتوافق فيها الفعل والفاعل تعتبر خاطئة نحويًا. فمفهوم النحو لا ينطبق على الأفلام أو المشاهد السينمائية. وبرغم أنه يقال أحيانًا إن هناك قواعد للمونتاج السينمائى، مثل قاعدة الـ ١٨٠ درجة (عدم تخطى الكاميرا خطًا وهميًا عموديًا على الخط الواصل بين الكاميرا وما تقوم بتصويره – المترجم)، فإننا لا نستطيع القول بأن لقطة تنتهك هذه القاعدة لقطة «غير صحيحة».

وأخيرًا فإن لكلمات اللغة ارتباطًا تعسفيًا بالأشياء التى تشير إليها، فالارتباط بين كلمة «كلب» وكلب حقيقى ارتباط تعسفى، فقد كان من الممكن أن نشير إلى الكلب بكلمة «فيل» مثلاً. إن علماء سيميولوجيا السينما يقولون إن العلاقة بين الصورة وما تشير إليه هى علاقة تعسفية أيضًا، وأن المواضعات التصويرية يتم تحديدها ثقافيًا وينبغى تعلمها. وعلى هذا الأساس فإن السيميولوجيين يقولون إنه ينبغى علينا أن نتعلم أن «نقرأ» الفيلم. ويعارض كارول هذا النموذج بالإشارة إلى أن السينما وسيط للتجسيد «التصويرى»، وعلى عكس الكلمات فإنه ليس للصور السينمائية علاقات متعسفة مع ما تشير إليه. وهو يستشهد بتجربة جوليان هوكبيرج وفيرجينيا بروكس اللذين ربيا طفلهما فى بيئة خالية تمامًا من الصور طوال عاميه الأولين، وبذلك فإنه لم يكوِّن علاقات بين الصور والكلمات (هوكبيرج وبروكس ١٩٦٢). وعندما طور الطفل ما يكفى من مفردات الكلمات، عرضا عليه صورًا بلا أسماء أو عناوين، واستطاع التعرف على ما تشير إليه الصور معتمدًا فقط على التشابه البصرى من الصور وما تشير إليه. إن هذا الدليل وأدلة أخرى توضح أننا

أساسًا نفهم الصور بالتعرف على موضوعاتها اعتمادًا على معرفتنا بما تبدو عليه الأشياء الحقيقية، وليس بتعلم نظام من الشفرات (المتفق عليها كما فى اللغة - المترجم).

كما يعتمد كارول بالمثل على علم النفس الفولكلورى فى فهم كيفية عمل عناصر السينما الأخرى. وعلى سبيل المثال فإنه يقول إن من الضرورى للأفلام لكى تقوم بالتواصل والتوصيل فإنه يجب أن توجه انتباه المتفرج إلى أشياء محددة على الشاشة. وهناك عوامل عديدة تسهل هذه العملية. فسياق العرض (قاعة السينما المظلمة) تشجع على التركيز على الفيلم. كما أن الحركة تشد انتباهنا لأن للبشر حساسية متكيفة مع الحركة فى بيئتنا. وهناك العديد من تقنيات السينما - مثل حجم اللقطة، والإضاءة، والتكوين داخل الكادر - يمكن أن تركز انتباهنا على أشياء محددة على الشاشة، وجذب الانتباه على هذا النحو يسمح للفيلم بتوصيل المعلومات الضرورية لنا لكى نفهم الفيلم.

ويناقش كارول بالتفصيل التقنية الشائعة حيث نرى لقطة لشخصية تنظر إلى خارج الشاشة، ثم لقطة لشىء ما، إن هذا المونتاج يوصل لنا أن الشخصية تنظر إلى هذا الشىء، وهذا التكنيك يجذب انتباه كارول لأن مفهوم مونتاج وجهة النظر له نتائج أيديولوجية ذات تأثير فى الدراسات السينمائية. ويقول بعض المنظرين الأيديولوجيين بأن هذا البناء - الذين يطلقون عليه «الرتق» أو «خط الاتصال» - يضع الشىء فى بناء أيديولوجى، وفى الوقت ذاته يخفى أنه يفعل ذلك (١٩٨٢). ويقول كارول العكس بأن مونتاج وجهة النظر ليس بناءً غير طبيعى له تأثيرات ضارة، لكنه شائع لأنه فاعل فى توصيله المعلومات بطريقة تحاكى ميولنا الإدراكية والمعرفية الطبيعية. إننا عندما نرى شخصًا ينظر إلى شىء، فإن الشىء التالى الذى نراه يكون عادة الشىء الذى ينظر له الشخص، لأن لدينا نزعة طبيعية أن تتبع نظرة تحديق الشخص. إن مونتاج وجهة النظر يعكس هذا النمط بأن ينسخه على الشاشة.

كما أن ميولنا النفسية هى التى تعطى كارول تفسيره فى كيفية قيام الأفلام برواية قصصها. وبناء على مناقشة جورج ويلسون (١٩٨٦) حول البناء السردى، يقترح كارول أن لأكثر الأفلام جماهيرية قصصًا تمضى فى بناء السؤال أو الجواب. إن قصة الفيلم تمضى إلى الأمام عندما يطرح أحد المشاهد أسئلة تبحث عن إجابات، وتتم الإجابة عنها

(ولو جزئيًا) فى مشاهد تالية. ويعطى كارول مثالاً للقطة لباب مفتوح، إن اللقطة تطرح السؤال: «لماذا الباب مفتوحًا؟». وإذا قدم فيلم ما قصة عن كائن فضائى يهدد بتدمير الأرض، فإنه يطرح السؤال: «هل يمكن منع الكارثة؟». إننا نتوقع أن يجيب الفيلم عن هذا السؤال، فى الأغلب عند ذروته الدرامية. وهذه العملية تدفعها عمليات التفكير الطبيعية لدينا، والتى تشجعنا على أن نسأل أنفسنا كيف ستمضى الأحداث. ويطلق كارول على هذه العملية «السرد القائم على علاقة السؤال والجواب».

إن بعض مشاهد الفيلم تثير أسئلة، ومشاهد أخرى تجيب عنها، وهناك مشاهد تطرح أسئلة وتجيب عنها فى وقت واحد. وكما يلاحظ كارول، فسؤال حول إذا ما كان من الممكن إيقاف كنج كونج تتم الإجابة عليه عندما يتم تخديره، لكن هذا المشهد يثير بدوره سؤالاً حول ما سوف يحدث عندما يرسلون به إلى نيويورك. وبالإضافة إلى ذلك، فإننا يمكن أن نفهم الأسئلة باعتبارها تلائم أبنية صغرى أو كبرى فى السرد. إن سؤالاً صغيرًا حول «هل سوف يتم الضغط على زر إطلاق الصاروخ فى الموعد؟» يؤلف مشهدًا من فيلم، لكن إجابته تساعد أيضًا فى سؤال كبير يؤلف الفيلم ككل: «هل سوف يدمر الكائن الفضائى الكرة الأرضية؟» ويكون الفيلم قد حقق الإغلاق السردى عندما تتم الإجابة عن كل الأسئلة التى طرحها السرد. وتهدف معظم الأفلام الجماهيرية إلى هذا الإغلاق، لكن أفلامًا من أنواع أخرى – مثل سينما الفن – قد تتعمد أن تتفادى الإغلاق السردى لأهداف جمالية.

ولقد كتب كارول الكثير حول السينما والعاطفة. وفى أعماله الأحدث يستخدم مصطلح «إحداث التأثير العاطفى» لكى يشير إلى أية حالات جسمانية مرتبطة بالمشاعر. وتتضمن حالات رد الفعل مثل الحالات التى تتحدث لنا فى لحظة المباغتة، والحالات العصبية مثل الألم، والعواطف الغريزية مثل الغضب أو الفرح، وحالات الأحاسيس العامة مثل الحالات المزاجية. وهناك طرق عديدة يمكن أن تخلق بها السينما هذا التأثير العاطفى. وعلى المستوى الأساسى تمامًا، فإن المؤثرات الفيلمية مثل الضجة العالية، أو المخلوقات الكريهة مثل العناكب، يمكن أن تولد الأحاسيس فى المتفرجين. والعواطف بالنسبة لكارول هى نمط خاص من حالات التأثير العاطفى والتى تعتمد على تقييم المؤثرات فى علاقتها باهتماماتنا، والتى تجعلنا نميل إلى التصرف بشكل معين. وإذا رأيت مخلوقًا ضخمًا وقمت بتقييمه

على أنه يمثل خطرًا مهددًا، فإنك قد تشعر بالارتعاد، وقد تتجمد فى مكانك، وهذه العناصر تشكل عاطفة الخوف.

هناك سؤال دائم فى فلسفة الفن حول إذا ما كانت الوسائط الروائية - مثل الأفلام الروائية - يمكن أن تولد العاطفة. وما يسمى «مفارقة الرواية» أو «مفارقة العالم الروائى المتخيل» تعتمد على صراع ظاهر بين عواطفنا حول ما هو روائى، مثل الخوف من وحش سينمائى، ومعرفتنا بأن الوحش لا يشكل خطرًا لأنه متخيل فى عالم متخيل. وتمتد هذه المفارقة إلى ما وراء عاطفة الخوف. لماذا نبكى عند موت إحدى الشخصيات، إذا كنا نعلم أنه لا يوجد شخص قد مات فعلاً؟ لماذا نريد من الشخص الطيب (البطل) أن يضرب خصمه الشرير، إذا كنا نعلم جيدًا أنه لا وجود حقيقيًا للبطل الطيب أو خصمه الشرير؟

إن إجابة كارول عن هذه المفارقة هو؛ ما نسميه «نظرية التفكير»، وهو يقول بأن العواطف ليست بالضرورة استجابات لمواقف حقيقية، إنها يمكن أن تنتج أيضًا عن التفكير. إنه يعطى مثالاً لشخص يريد أن يطلب علاوة من رئيسه فى العمل، إنه لو تخيل أن استجابة رئيسه سوف تكون سلبية، فإنه قد يشعر الغضب حتى لو لم تكن المحادثة قد وقعت بالفعل. وبالمثل، وبرغم أننا لا نعتقد فى وجود الوحش السينمائى فى الواقع، فإن مجرد فكرة الوحش يمكن أن تؤدى إلى إحساس بالخوف. يربط هذا التفسير بالعناصر الطبيعية للعقل البشرى، ويقول إن قدرتنا على الإثارة العاطفية بواسطة التخيل هى ميزة تطورية لأنها تساعدنا على التخطيط لأفعال فى المستقبل. وعلى سبيل المثال، إذا حكينا للأطفال قصصًا حول كيف أن الأغراب يمكن أن يختطفوهم ويسببوا لهم الأذى، فإن مجرد فكرة التجول مع شخص غريب يمكن أن تجعل الطفل يشعر بالخوف. وتلك العاطفة التى تولدت عن الفكرة يمكن بالتالى أن تشجع الطفل على أن يتصرف بشكل يحقق له الأمان.

ويستخدم مفهوم التوحد بشكل خاص لشرح كيفية علاقتنا بالشخصيات فى الأفلام. ويلاحظ كارول أنه يمكن استخدام المصطلح بالعديد من الطرق، فهو يمكن أن يتضمن نوعًا من الإسقاط الذهنى، حيث يتخيل المتفرج ماذا سوف يكون الأمر إذا كان هو إحدى هذه الشخصيات، ويمكن تسهيل هذا النوع من التخيل إذا كان هناك تشابه بين المتفرج والشخصية بطريقة صحيحة. وعلى سبيل المثال قد أتوحد مع شخصية رجل يعمل على

رافعة (ونش) لأننى كنت فى وقت ما قد عملت فى هذا العمل، لذلك فإننى أستطيع بسهولة تخيل ما تعيشه الشخصية. أو أننى قد أتخيل أن أكون شخصية مختلفة عنى تمامًا لكنها تجسد صفات أعجب بها - مثل سوبرمان. ومع ذلك فإن كارول يقول بأنه يجب عدم وصف هذه المواقف على أنها «توحد»، ويرى أن من الأفضل فى الحالة الأولى تسميتها «الانتساب»، والثانية «رغبة التوهم».

وفى العادة، يفكر الناس فى التوحد باعتباره عملية نهتم فيها بعمق بشخصية بطريقة تؤدى بنا إلى أن نشعر بمشاعر الشخصية. وفى رأى كارول أن ذلك استخدام للمصطلح حيث إن هناك علاقة هوية بين عواطف المتفرج وعواطف الشخصية. لكن كارول يقول: إن هذا التفسير وصف ضعيف للعلاقة بين المتفرج والشخصية. وهو يلاحظ أنه فى العديد من الحالات يمكننا أن نهتم بعمق بالشخصيات، وفى الوقت ذاته نشعر بشكل مختلف عنهم تمامًا. ربما كانوا يسيرون بهدوء فى الطريق، غير واعين (فى الوقت الذى نعى فيه نحن) بأن هناك قاتلاً يسير وراءهم مباشرة. إننا نشعر بالخوف عليهم لكنهم غير خائفين على الإطلاق. وفى هذه الحالة فإن العاطفة غير متطابقة.

ويقول كارول بأن التفسير الأفضل لاستجابتنا العاطفية للسينما يمكن أن تُفهم من خلال مفهوم «التركيز المسبق المعيارية» - وهو مفهوم أن صانع الفيلم يمكن أن يجعل المتفرج يركز على عناصر القصة التى يمكن أن تخاطب معايير أخلاقية محددة تولد العاطفة. وفى الأغلب - وإن لم يكن دائمًا - يقدم صناع الأفلام بطريقة تقترح على المتفرج أن يشعر بطريقة مشابهة لما يشعر به البطل. إن شخصية يمكن أن يحقق فى وجود أشباح فى منزل، وقد يكون يشعر بالخوف والقلق، وشريط الصوت العصبى للفيلم قد يشجعنا على أن نشعر بالطريقة ذاتها. إن الفيلم مبنى لكى يولد فينا شعور الخوف والقلق، لكى يوحى بقلق وخوف الشخصية. ويعتقد كارول أنه لا يوجد سبب فى إثارة مفهوم التوحد فى مثل هذه الحالة.

ويقدم كارول حجة قوية ضد التوحد كما يفهمه، لكن يمكن الرد عليها بأن ضيق المصطلح يقلل من قوة الحجة. إنه يذكر العديد من المواقف يمكن أن يقول فيها الناس إنهم يتوحدون مع الشخصية حتى لو لم تكن مشاعرهم تتطابق مع مشاعر الشخصية. وهو

يقول: إن مصطلحات أخرى - مثل الانتساب - تكون أفضل لوصف هذه المواقف، وأن مصطلح «التوحد» يمكن أن يكون معقولاً فقط عندما يستخدم لوصف العملية، حيث تتسبب مشاعر الشخصية فى إثارة مشاعر مطابقة فى المتفرج، وهى عملية يقول إنها لا تحدث بالفعل أبدًا. وإذا كان الهدف هو وصف وتفسير المشاعر التى يشير إليها الناس العاديون بمصطلح «التوحد»، فإنه يبدو من غير المفيد افتراض أن عديدًا من استخدامات المصطلح ملائمة، ويجب علينا أن نفهم المصطلح بمعنى واحد.

خاتمة

أعمال كارول يتم الاستشهاد بها أكثر من غيرها فى مجال الجماليات. وبالإضافة إلى الموضوعات التى سبق ذكرها، فقد قدم العديد من المساهمات المهمة فى فلسفة السينما التى لا يمكن مناقشتها فى مقال موجز مثل هذا. لقد كتب تحليلاً عن أنماط فيلمية مثل الرعب، والكوميديا، والفيلم التسجيلى، والسينما الطليعية، وكتب العديد من المقالات النقدية المهمة عن العديد من الأفلام، وطور نظريات للسرد، والأسلوب، والتقييم السينمائى، وطبيعة الفن.

مالت أعمال كارول لنزعة الشك الذكية، والنقد العميق للنظريات والمنظرين الذين يهدفون لتقديم تفسيرات عامة تمامًا أو شاملة لطريقة تأثير الأفلام ونجاحها، وأعمال كارول تلك تدعم مفهومه عن أن أفضل تناول لنظرية السينما هو الإجابة عن أسئلة البحث من المستوى المتوسط. لكن هناك مفارقة هنا. فبرغم أن كارول يعارض تقديم نظرية شاملة، فإن اتساع كتاباته، واستمرارية مواقفه، تشكلان تناولاً نظريًا شاملاً للسينما. وكتابه «فلسفة الصور المتحركة» يناقض مفهوم أن أسئلة البحث من المستوى المتوسط هى بطريقة ما تناقض بناء نظريات شاملة. إن ما يكشف عنه هذا الموقف فى الحقيقة هو؛ أن طبيعة البحث من أعلى إلى أسفل لمعظم النظريات السينمائية كانت هى الهدف الحقيقى لانتقاده.

* * *

انظر أيضًا «تعريف السينما» (الفصل ٥)، «العاطفة وإحداث التأثير» (الفصل ٨)، «التقمص والتفاعل مع الشخصية» (الفصل ٩)، «الوعى» (الفصل ٤)، «النوع: الرجل / المرأة» (الفصل ١٣)، «سينما الرعب» (الفصل ٤٦)، «التحليل النفسى» (الفصل ٤١)، «نظرية الإدراك» (الفصل ٣٣)، «السرد الروائى» (الفصل ١٨)، «الإغلاق السردى» (الفصل ١٩)، «الأسلوب» (الفصل ٢٥).

المراجع

Arnheim, R. (1957) *Film as Art*, Berkeley: University of California Press.
Bazin, A. (1967) "The Evolution of the Language of Cinema," in H. Gray (trans.) *What Is Cinema?*, Berkeley: University of California Press.
Bordwell, D., and Carroll, N. (eds.) (1996) *Post-Theory: Reconstructing Film Studies*, Madison: University of Wisconsin Press.
Carroll, N. (1982) "Address to the Heathen," *October* 23: 89–163.
—— (1988a) *Philosophical Problems of Classical Film Theory*, Princeton, NJ: Princeton University Press.
—— (1988b) *Mystifying Movies: Fads and Fallacies in Contemporary Film Theory*, New York: Columbia University Press.
—— (1996a) "Defining the Moving Image," in *Theorizing the Moving Image*, New York: Cambridge University Press.
—— (1996b) "The Specificity of Media in the Arts," in *Theorizing the Moving Image*, New York: Cambridge University Press.
—— (2003a) "Film, Attention, and Communication," in *Engaging the Moving Image*, New Haven, CT: Yale University Press.
—— (2003b) "Forget the Medium!" in *Engaging the Moving Image*, New Haven, CT: Yale University Press.

NOËL CARROLL

—— (2008) *The Philosophy of Moving Pictures*, Malden, MA: Blackwell, 2008.
Hochberg, J., and Brooks, V. (1962) "Pictorial Recognition as an Unlearned Ability," *American Journal of Psychology* 75: 624–8.
Wilson, G. (1986) *Narration in Light*, Baltimore, MD: Johns Hopkins University Press.

(٣٢)

ستانلى كافيل

ويليام روثمان

ستانلى كافيل هو الفيلسوف الأمريكى المهم الوحيد الذى جعل موضوع السينما جزءًا محوريًا من عمله، من خلال كتبه الأربعة ومقالاته العديدة. والناحية الفلسفية فقد درس أيضًا الوسائط الفنية الأخرى، مثل المسرح، والتليفزيون، والأوبرا، وهى الوسائط التى تحمل علاقة وثيقة بالسينما. وبالنسبة للعديد من الفلاسفة، فإن علاقة كتابات كافيل عن السينما بكتاباته الفلسفية المباشرة تظل علاقة محيرة. وداخل مجال الدراسات السينمائية، فإن إمكانات فائدة كتابات كافيل - إمكانات فائدة الفلسفة كما يفهمها ويدرسها - لاتزال غير معترف بها بشكل كبير.

ومنظور كافيل الفلسفى فعليًا فى كل الأوجه، فى المواقف الفلسفية التى اكتسبت أهمية كبيرة فى هذا المجال. وعلى سبيل المثال، وداخل الدراسات السينمائية الأكاديمية، يظل من المعتقد أن الأفلام «الكلاسيكية» تقوم بشكل منهجى بجعل النساء فى الدرجة الثانية، وأن الأفلام بشكل عام تجسيدات أيديولوجية ضارة يجب فك شفرتها ومقاومتها، ولا تعامل باعتبارها أعمالاً فنية قادرة على تعليمنا كيف نراها. وبشكل عام يتم تعليم طلبة السينما أنه من أجل تعلم التفكير بشكل جاد فى السينما، يجب عليهم أن يقطعوا صلتهم بالأفلام التى يحبونها، وعلى العكس، تفصح كتابات كافيل عن السينما، بالآتى:

«شعور بالامتنان لوجود الفن العظيم والذى لايزال لغزًا، وقد صنع تاريخه كما لم يصنعه فن آخر من خلال أعمال - صغرى وكبرى - استحقت حب الجمهور من كل

الطبقات، والأعمار. والأماكن عبر العالم، حيثما يكون هناك آلة عرض وشاشة» (كافيل ٢٠٠٥، ص ٢٨١).

كما يظل من المعتقد داخل الدراسات السينمائية الأكاديمية أن النجوم المعروضين على الشاشة هم «أقنعة نجومية»، وأبنية أيديولوجية مصنوعة، وليسوا أناسًا حقيقيين، وأن العالم المعروض على الشاشة بناء أيديولوجي وليس حقيقيًا، وفي الحقيقة أن ما يسمى العالم الحقيقي هو بناء ذهني أيضًا. وبتقديم بدائل مقنعة لمثل هذه المواقف ذات نزعة الشك، فإن كتابات كافيل عن السينما قادرة على مساعدة الدراسة السينمائية الأكاديمية على تحرير نفسها، من أجل استكشاف مناطق كانت مغلقة أمامها، وهذه الكتابات قادرة على إلهام مجال الدراسة على التفكير في طرق مثيرة جديدة حول السينما وتاريخها.

وفيما يلي ملخص لأفكار كافيل الشهيرة عن السينما: «العالم معروضًا» (١٩٧٩). «البحث عن السعادة» (١٩٨١)، «مقاومة الدموع» (١٩٩٦).

- العالم معروضًا: تأملات في أونطولوجيا السينما"

يحتوي كتاب «العالم معروضًا» على تأملات في جذور السينما، وتطورها التاريخي، والأنماط الفيلمية المميزة، والأساطير وأنماط الشخصيات التي تدور حولها هذه الأنماط، وقدرة الوسيط السينمائي حتى وقت قريب على استخدام تقنيات تقليدية غير واعية تصب بشكل كبير في إمكانات الوسيط، كما يحتوي الكتاب على أمور أخرى متنوعة. والفلسفة محورية بالنسبة لكتاب كافيل الأول عن السينما.

وفي رأيه، أنه لا يمكن التفكير بشكل جاد في السينما بعيدًا عن الفلسفة أو بشكل منفصل عنها. كما أن الفلسفة لا يمكنها أن تتفادى السينما باعتبارها أحد موضوعاتها.

يستكشف كتاب «العالم معروضًا» الاختلاف الأونطولوجي بين السينما والتصوير التشكيلي، من خلال معالجة العلاقات المعقدة بين الصورة الفوتوغرافية والأشياء والأشخاص بداخل هذه الصورة. إن الصور الفوتوغرافية تتيح للأشخاص والأشياء أن يكشفوا عن أنفسهم. ومع ذلك فقد يكون مضللاً الإيحاء - كما فعل أندريه بازان في «تطور

لغة السينما» (بازان ١٩٦٧، ص ٣٠) - بأن الصور الفوتوغرافية تشبع هاجس التصوير التشكيلى بالواقعية. أولاً، لأن التصوير التشكيلى كان مهووسًا بالواقع وليس بالواقعية. وإذا كان التصوير الفوتوغرافى قد حقق هذه الرغبة، فقد كانت رغبة إنسانية تعززت فى الغرب منذ عصر «الإصلاح»، وهى الرغبة فى الهروب من العزلة الميتافيزيقية التى تحكم ذاتيتها عليها بها. ويقول كافيل: «إننى لا أستطيع أن أفهم قيمة الفن، بعيدًا عن الرغبة فى البحث عن الذات، والذى يتيح لنا فى الوقت ذاته الاعتراف بالآخر أيضًا» (كافيل ١٩٧٩، ص ٢٢). لأن الصور الفوتوغرافية ليست أكثر واقعية من اللوحات. واقعية بالنسبة إلى ماذا؟ إن العالم المعروض على الشاشة حقيقى بالفعل، ومع ذلك، فإنه غير موجود (الآن). إن العالم على الفيلم هو صور متحركة من نزعة الشك - كما يقول كافيل - لكن هذه النزعة جزء أصيل فى شروط المعرفة الإنسانية. ومسألة أننا لا نعرف الواقع من خلال اليقين هى حقيقة حول ما المعرفة الإنسانية، لكن هذا لا يعنى أنه لا يمكننا معرفة العالم، أو معرفة أنفسنا فيه.

ومن الأفكار المحورية فى الكتاب، أن أفلام هوليوود من أنماط الويسترن، والفيلم الموسيقى، والكوميديا الرومانسية، والميلودراما، خلال الثلاثينيات والأربعينيات، لا تقل عن روائع السينما الأوربية مثل «أطلانطا» (١٩٣٤) و«الوهم الكبير» (١٩٣٧) فى أنها تدور حول الحاجة، الإنسانية لمجتمع، والحاجة فى الوقت ذاته للهروب من هذا المجتمع، وحول الخصوصية والمجهول، حول البحث عن محيط اجتماعى. لكن عددًا من أفكاره المحورية بالنسبة لأعماله اللاحقة لم تكن قد ظهرت بعد فى هذا الكتاب. وعلى سبيل المثال، أن الجمع بين جماهيرية وجدية الأفلام الأمريكية «الكلاسيكية» كان توظيفًا لميراث اهتمامات إيمرسون وثورو واهتماماته هو ذاته بالعلاقة الإنسانية، (إيمرسون ومورو فيلسوفان أمريكيان، ظهرت أهم أعمالهم حوالى منتصف القرن التاسع عشر، وتدور حول الفلسفة المتسامية أو المتعالية التى تنادى بالفردية وتخطى القيود الاجتماعية - المترجم). وكان على هذه الأفكار أن تنتظر حتى عام ١٩٧٩، مع أول مقالات كافيل عن إيمرسون، وقراءته لفيلم «السيدة إيف» (١٩٤١)، وعمله المهم «دعوى العقل».

- "البحث عن السعادة"

كتب كافيل عن فيلمى «ساعى البريد يدق الجرس دائمًا مرتين» (١٩٤٦) و«تأمين مزدوج» (١٩٤٤)، فى كتابه «العالم معروضًا»: «يموت العشاق لأنهم قتلوا، ولكنهم يموتون لأنهم أيضًا انتهكوا القانون الأكثر عمقًا الذى يناقض الجمع بين الجنس والزواج. وفى ألف حالة أخرى يجب ألا يُرى الزواج، ويكون السير فى اتجاه الغروب سيرًا إلى نجمة تحتضر، إنهم يعيشون فى تبات ونبات ماداموا يواصلون السير» («العالم معروضًا»، ص ٤٨).

من الواضح أن كافيل يستهلم صورة ثورو، فى التلاعب اللفظى فى الجملة الأخيرة من كتابه «والدين»: «الشمس نجمة الصباح، ونجمة الحِداد» (ثورو ٢٠٠٢، ص ٤٣٦، مقتبسة عند كافيل ١٩٨٨، ص ٥٤). (ملاحظة من المترجم: هناك تشابه لفظى كبير فى اللغة الإنجليزية بين كلمتى «صباح» و«حِداد»). وبالنسبة لثورو، فإن صباح الحِداد، فجر الحزن، هو البديل لما يطلق عليه «دستورنا الحالى» الذى يجب أن يغير (كافيل ١٩٨٨، ص ٥٤). إن الأفلام التى تنتهى برجل وامرأة وقد انتهيا وحيدين فى زواج بلا جنس لا تكشف بصراحة عن ضرورة تغيير أنفسنا على النحو الذى كان يلح ثورو فى تحقيقه. واستشهاد كافيل بالعاشقين السينمائيين اللذين يسيران نحو الغروب، يشكل الصورة قبل الأخيرة فى الفقرة التى تشير إلى أفلام مثل «قصة فيلادلفيا» (١٩٤٠)، و«الحقيقة المرعبة» (١٩٣٧) باعتبارها أفلامًا يكون فيها «الزواج الذى بدأت به هذه الأفلام يستحق أن ينتهى» (العالم معروضًا، ص ٤٩). وكل «البحث عن السعادة» يمكن أن نلحظه فى الربط الذى يقوم به «العالم معروضًا» بين «قصة فيلادلفيا» و«الحقيقة المرعبة»، وبين صورة الذروة فى «والدين» إن هذين هما فيلمان من بين سبعة أفلام يحددها «البحث عن السعادة» باعتبارها «كوميديا الزواج»، والأفلام الأخرى هى «حدث ذات ليلة» (١٩٣٤)، «تربية طفل» (١٩٣٨)، «الفتاة مساعدته» (١٩٤٠)، «السيدة إيف»، «ضلع آدم» (١٩٤٩). وكوميديات إعادة الزواج تحكى قصة أو أسطورة حول امرأة ورجل يصلان إلى السعادة

ليس بالتغلب على العقبات الاجتماعية من أجل حبهما، كما يحدث فى الكوميديا الكلاسيكية، ولكن بمواجهة الطلاق ثم العودة إلى بعضهما مرة أخرى.

إن كافيل يتناول المرأة فى هذه الأفلام، والتى تشبه الممثلات كاترين هيبورن، وكلوديت كولبير، وإيرين دون، وباربرا ستانويك، ويفهم أنهن فى حالة بحث روحى، مثل إيمرسون فى يومياته، أو مثل الكاتب فى رواية ثورو «والدين». (هذه الرواية تتحدث عن فرد وحيد فى بيئة طبيعية يسعى إلى حالة التوائم المادى والروحى مع العالم – المترجم). ويستشهد كافيل بمصدر غير أمريكى هو نورا فى «بيت الدمية»، التى تترك زوجها بحثًا عن التعليم الذى يقول أنها تحتاجه، لكنها تعلم أنه لن يوفره لها. وعلى عكس نورا، فإن المرأة فى كوميديا إعادة الزواج محظوظة، لأن الذى كان زوجها وسوف يكون زوجها مرة أخرى هو رجل يشبه كارى جرانت أو سبنسر تريسى، له القدرة على القبول بخلقها امرأة جديدة، وهى محظوظة لأن أباها لا يشبه أبا المرأة فى الكوميديا الكلاسيكية، فهو يرغب فى أن يهديها إلى رجل يمكن لها هى نفسها أن تهدى نفسها إليه.

ويقول كافيل بأن كوميديات إعادة الزواج تلك تمثل مرحلة فى تطور وعى النساء تكون القضية فيها هى الإقرار المتبادل بالمساواة بين النساء والرجال. ومعايير هذه الأفلام للزواج المثالى – الثقة والرغبة المتبادلين كما يتضح فى الحوارات – ليست لها علاقة بتكريس السلطة الأبوية. وليست حاجة الكنيسة أو الدولة أو المجتمع إلى أطفال هى التى تضفى المصداقية على الزواج كما تصوره هذه الأفلام، والتى «تزاوج» أيضًا بين حقائق النهار وأحلام الليل، والعام والخاص، والمدينة والريف. وهذه النقطة الأخيرة تتضح فى إصرار هذا النمط الفيلمى على أن العاشقين عند نقطة محددة يجدان نفسيهما فى مكان له منظور جديد، وهو المكان الذى يطلق عليه نورثروب فراى «العالم الأخضر» فى كتابه «تشريح النقد» (٢٠٠٢، ص ٨٥)، وتطلق عليه هذه الأفلام عادة اسم «كونيكتيكات»، والتى تعنى هنا منظورًا يكتشف السعادة هنا، والآن بالحياة نهارًا وليلاً بروح المغامرة.

ويشكل كل فصل من الكتاب ما يطلق عليه كافيل قراءة فى واحدة من كوميديا إعادة الزواج. وهذه القراءة يحكمها القول بأن الفيلم نموذج لنمط يرث ما كان يشغل رومانسيات شكسبير الأخيرة، مثل «حكاية الشتاء» و«العاصفة». ويطور كتاب «البحث عن السعادة»

فهمه للنمط الفيلمى عندما يقرر أن نماذج النمط لا تتشارك فى مجموعة من السمات التى يمكن تحديدها بشكل كامل. إننا قد نقول إنها تتشارك فى «كل» السمات، بقدر ما نتذكر أولاً أن ما يعتبر سمة لا يمكن تحديده بشكل منفصل عن التحليل النقدى، وثانيًا فإن أحد هذه الأفلام قد تغيب عنه إحدى السمات من أجل تجسيد ظرف تعويضى (على سبيل المثال، فى فيلم «حدث ذات ليلة»، لا يوجد «عالم أخضر»، ويعوض الفيلم ذلك بكون الحبيبين فى رحلة على الطريق). ويفضل كافيل أن يفكر فى أفلام هذا النمط باعتبارها نسخًا من قصة أو أسطورة، أو أنها تتشارك فى «ظروف وعمليات وموضوعات وأهداف معينة». وكل فيلم «يدرس» هذه الظروف، وينقح الطرق التى فسرتها بها أفلام النمط الأخرى، ويستحق أن يكون عضوًا فى هذا النمط عندما يتحمل «مسئولية» ميراثه. (البحث عن السعادة، ص ٢٨).

ويقول الكتاب أن ملامح هذا النمط أصيلة فى كوميديات إعادة الزواج، وفى السينما أيضًا. وبرغم أن الكتاب نادرًا ما يشير إلى الكتاب السابق «العالم معروضًا»، فإنه يأخذ من تأملاته عن أونطولوجيا السينما كنقطة بداية. كما أن لهذا الكتاب أيضًا – مثل سابقه – بعدًا متأملاً للذات. إن ما تساعدنا عليه هذه القراءات أن نعرفه حول السينما لا يمكن أن ينفصل عما يمكن أن تساعدنا فى «الكتابة» عن السينما. وليس من قبيل المصادفة أن كوميديات إعادة الزواج – كما تبدو فى هذه القراءات – لها بعد متأمل للذات أيضًا.

فى كتاب «العالم معروضًا» قال كافيل بأنه يجب تجسيد الحالة الإنسانية (أو الوضع الإنسانى) فى السينما، حيث إن تأكيد الأفلام على أجساد النساء يكشف عن أن الوسيط السينمائى يصور النساء باعتباره نموذجًا للإنسان. ويطور كتاب «البحث عن السعادة» هذه الفكرة بالإصرار على أن لكل كوميديا طريقتها فى «التأكيد على هوية المرأة التى يصورها الفيلم، وبازدواجية أو تقسيم وجودها المعروض على الشاشة» (البحث عن السعادة، ص ٦٤). وهذه الازدواجية أو التقسيم هما فى آنٍ تأكيد على هوية «الشخصية»، وتأكيد «الوسيط السينمائى على الحضور الجسمانى (المادى)، أى الحضور الفوتوغرافى للممثلة الحقيقية التى تقوم بالدور» (ص ١٤٠). كما أن كل الكوميديا تجد طريقتها أيضًا فى الإعلان عن الحضور المعروض للمرأة سواء منقسمة أو مزدوجة. وهكذا فإن الفقرة من فيلم «السيدة

إيف»، التى تقع فيها عينا جان على هوبسى، تطابق فعليًا بين الصور على الشاشة والصور التى تراها جان فى المرآة. «ويمكن فهم هذه الصورة كما لو أن جان ترفع مرآتها الصغيرة أمام الطبيعة، أو المجتمع... كما لو أننا نرى من خلال محدد المنظر فى الكاميرا» (ص ٦٦). ويكتب كافيل أن فيلم «البحث عن السعادة» يقدم الرجل باعتباره بديلاً عن المتفرج، والمرأة كبديل عن المخرج، وهى بذلك «تخبرنا بصراحة أن موقف الفيلم الذى يبدأ به هو موقف الشك أو السخرية المريرة». وعند نهاية الفيلم تصبح شخصية المرأة أو الفنان عضوًا فى المجتمع الإنسانى، «النوع المغفل، الأبله الحكيم، إنها تجد ما يطلق عليه كاثرين هيبورن عند نهاية «قصة فيلادلفيا» إنسانًا، لقد خلقت نفسها، حولت نفسها إلى امرأة، بمساعدة شخص ما» (ص ٦٩).

وهكذا يبدو فيلم «السيدة إيف» كقصة حول امرأة تتغلب على نزعة الشك أو تتعالى عليها وتتسامى فوقها. وهذا يساعدنا على تقدير ملاحظة كافيل فى «مقاومة الدموع»، بأنه عندما يستعيد ما كتبه فى «البحث عن السعادة» فإنه يراه كتعبير عن الراحة فى استكمال دراسة عن الشك والمأساة فى كتاب «دعوى العقل» (كافيل ١٩٩٦، ص ١١، ١٢). فقراءة هذا الكتاب لمسرحية «عطيل» تجسد اكتشاف للعلاقة بين الشك الديكارتى والمأساة الشكسبيرية، كما لو أن ما فسرته الفلسفة بنزعة الشك هو ما فسرته المسرحيات الإليزابيثية على أنها مأساة. وورومانسيات شكسبير الأخيرة تكتشف طريقة للتغلب على الشك أو التسامى فوقه، وبالتالى تفادى المصير المأساوى الذى يكمن فى الوضع الإنسانى. ومن خلال وراثة اهتمامات شكسبير، وتحويلها أيضًا (فالسينما ليست المسرح)، تكتشف كوميديات إعادة الزواج طرقها الخاصة بها - الطرق التى جعلتها السينما ممكنة - للتغلب على نزعة الشك أو التسامى فوقها.

ويكتب كافيل: «ليس من الجديد أن يحاول الرجال - كما يقول ثورو - أن يسيروا نحو أحلامهم، للحاق بأفكار النهار والليل، والعام والخاص، ويبحثوا عن السعادة. وليس من الجديد أن ذلك سوف يتطلب ثورة، أو دستورًا اجتماعيًا أو فرديًا أو كليهما. لكن الجديد هو الإقرار بأنه يمكن للنساء السير فى هذا الاتجاه، أو حتى إنه يمكن للرجل والمرأة أن

يحاولا معًا. ومن أجل ذلك فإننا نحتاج إلى خلق جديد للمرأة، يمكن أن نسميه خلق المرأة الجديدة. إنها خطوة جديدة فى خلق الإنسان» (البحث عن السعادة، ص ١٤٠).

وتعلن كوميديات إعادة الزواج اشتراك السينما فى هذا المشروع. وهذا النمط الفيلمى ملتزم بطريقة فى التفكير تؤكد على إمكانية - وضرورة - التغيير الجذرى. إن كوميديات إعادة الزواج تؤكد على الحقائق عن العالم، وعن السينما، التى يؤكدها كافيل أيضًا، وبالتالى فإنه يفهم نفسه باعتباره ممثلاً عن الجمهور، ومن هنا يأتى سحر الكتاب - الإحساس بأن الكاتب يستمتع بمحادثة مع القارئ تشبه محادثة الزواج المثالى (وتشبه حتى محادثة هذه الأفلام مع الثقافة العامة).

ومع ذلك - وكما توقع كافيل - فإن هذه القرارات ولدت معارضة ومقاومة. فالكوميديات التى يتناولها الكتاب هى (فى الأغلب) حواديت هروبية من فترة الكساد الاقتصادى، كما أن من المفترض أن (معظم) الأنماط الفيلمية توليفات جاهزة. وهو يكتب فى فقرة رائعة:

«يبدو أن المقدر علينا أن نشوه الأفلام الجيدة الأقرب إلينا، والتى تمثلها الأفلام السبعة التى يركز عليها هذا الكتاب. إن صخبها الزائد الذى يتسبب فيه السيرك الإعلانى لهوليوود يقابل همسها الرقيق الذى لا يمكن أن يتصوره هؤلاء الذين يعتقدون أن منتجات نظام الاستوديو فى هوليوود يمكن أن تنافس الواردات من روسيا الثورية، وألمانيا، وفرنسا. إن هذه النظرة تعبر عن صراع منتشر يعانى منه الأمريكيون حول إنجازاتهم الفنية، صراع وصفته فى مكان آخر على أنه المبالغة فى الإطراء، والتقليل من قيمة، هذه الإنجازات» (ص ٣٩).

لكن شيئًا يتجاوز هذا الصراع يجعل هذه الأفلام خارج متناولنا. إن كوميديات إعادة الزواج هى أفلام تحمل الكثير من خبرة الأحداث العامة يمكن أن نتذكرها، أجزاء من هذه الخبرة والتجارب، الذكريات، عن الحياة المشتركة. لذلك فإن صعوبة تناول هذه الأفلام هى ذات صعوبة تناول التجارب اليومية، صعوبة أن يجد المرء الكلمات التى يهتم بشكل خاص بقولها، إن ذلك يطرح الصعوبة الخاصة بالفلسفة ويستدعى قوة خاصة، لتلقى الإلهام فى صنع الأفكار من الظروف ذاتها التى تعارض الفكر» (ص ٤١، ٤٢).

- "مقاومة الدموع"

يتساءل كافيل فى كتاب «العالم معروضًا (ص ٤٨): «هل من الحقيقى أن الفضيلة تكافأ دائمًا فى الأفلام، وتعاقب الرذيلة؟». قد يتعجل من يحاول أن يستقى الأخلاقيات فى الأفلام، ويفترض أن الأفلام تدين المرأة لأنها تحرف الرجال إلى طريق الضلال، عندما تكون امرأة خارج إطار الزواج، إذا كان الزواج ينكر عليها طبيعتها، وليس لأنها لا تستحقه. ومن المهم عند تأمل أخلاقيات الأفلام هو أن من القواعد الأخلاقية البحث عن السعادة والسعى إليها. وما اكتشفه كافيل لذلك، هو التزام السينما بما سمَّاه فى كتاباته الأخيرة «الكمال الأخلاقى» أو «الكمال على طريقة إيمرسون» (كافيل ١٩٩٠ و٢٠٠٤، صفحات متناثرة). وفى كتاب «العالم معروضًا» فكرة محورية هى أن هناك فلسفة أخلاقية جادة متأصلة فى قصص الأفلام لها دلالتها الخالدة. إن كافيل لا يستخدم فى «البحث عن السعادة» مصطلح «الكمال»، لكن تلك الطريقة فى التفكير حول الأخلاق متضمنة فى كل الكتاب.

إن كافيل لا يفهم الكمال باعتباره «نظرية» فى الأخلاق، وإنما «كبعد أو تقليد فى الحياة الأخلاقية» (كافيل ١٩٩٠، ص ٢). ونزعة الكمال الأخلاقى متأصلة فى كوميديات إعادة الزواج مثلما هى فى رومانسيات شكسبير الأخيرة، وكتابات إيمرسون وثورو، و«بيت الدمية»، و«البحث عن السعادة» ذاته. «ليست هناك قائمة نهائية للسمات التى تشكل نزعة الكمال، نتيجة للتفكير فى هذه النزعة على النحو الذى تجسدت فيه مجموعة من النصوص التى امتدت على مدى الثقافة العربية» (ص ٤). و«بيت الدمية» هو أحد هذه النصوص، و«تصور نورا عن مستقبلها، ورحيلها، يثير إحساسها بالحاجة إلى التعلم، فقدرته على التغيير تمثل لها الفرصة لأن تصبح إنسانة، وذلك باستخدام مصطلحات إيمرسون هو المطالبة بإنسانية المرء، والسعى إلى ما لم يحصل عليه» (ص ١١٥).

ويطور كافيل تمامًا تيمة المرأة التى ترفض الزواج من أجل «السعى إلى ما لم تحصل عليه»، وذلك فى كتاب «مقاومة الدموع: ميلودراما هوليوود عن المرأة المجهولة». و«يقرأ» الكتاب أفلام «مصباح الغاز» (١٩٤٤)، «خطاب من امرأة مجهولة» (١٩٤٨)، «الآن، مسافر» (١٩٤٢)، «ستيلا دالاس» (١٩٣٧)، وفى هذه الميلودراما تبحث المرأة عن تحقيق الذات خارج الزواج. وفى كوميديات إعادة الزواج يكون الرجل هو الذى يطالب بالمرأة، إنه

فقط يحتاج إلى ما يحثه على ذلك، بينما هى التى تتعرض لعملية التحول، وتكون أم المرأة غائبة، وهو ما يتأكد من خلال دور الأب ومن خلال عدم كون المرأة ذاتها أمًا. وباختصار فإن خلق المرأة هو شغلها الشاغل، لكنه شغل الرجال أيضًا، حتى برغم أنه خلق ما يسمى المرأة الجديدة، امرأة المساواة، كما لو أن هناك وصمة نذالة متأصلة فى الرجال. ويشير كافيل فى «مقاومة الدموع»: «إن ذلك يجهز النمط الفيلمى لعلاقته الداخلية بالميلودراما»، بينما يشير إلى أن البحث عن السعادة» تنبأ باكتشاف نمط الميلودراما ملاصق لكوميديا إعادة الزواج، حيث يتم عكس (أو نفى) تيمة النمط بطريقة تعتمد على تهديدات سوء الفهم والعنف التى تعكر صفو السعادة فى الكوميديات (ص ٥).

لذلك فإن من المحورى فى كتاب «مقاومة الدموع» هو أن النمط الفيلمى المسمى ميلودراما المرأة المجهولة مستمد من كوميديا إعادة الزواج من خلال آلية العكس أو النفى. وعلى سبيل المثال، وفى هذه الأفلام، فإن «والد المرأة، أو أى رجل عجوز آخر (قد يكون زوجها)، ليس فى صف رغبتها وإنما فى صف القانون، وأمها موجودة دائمًا، (أو يكون بحثها عن أم، أو فقدانها لها، أو منافستها، موجودة دائمًا). فى الكوميديات يكون الماضى مفتوحًا، ومشتركًا، ومادة للفكاهة حتى لو كان غامضًا إلى حد ما، ولكن الماضى فى الميلودراما متجمد، غامض، محظور. وفى الوقت الذى يتحرك فيه السرد فى كوميديا إعادة الزواج من المدينة لكى ينتهى خارجها حيث منظور جديد، ففى الميلودراما حول ما هو مجهول يعود الحدث لكى ينتهى حيث بدأ أو حيث كانت الذروة، فى مكان من الهجران أو التسامى» (مقاومة الدموع ، ص ٥، ٦).

إن كتاب «العالم معروضًا» يقول بأن أهم الأفلام هى تلك الأفلام التى تكشف على نحو ذى معنى عن الوسيط السينمائى، ويطور «البحث عن السعادة» هذه الفكرة بأن كوميديات إعادة الزواج تكشف عن قدرة السينما على التحول والتغيير، كما يبدو فى المرأة التى تعانى آلام الخلق، فى الوقت الذى يشير فيه ذلك إلى تحول الشخصية وتحول الممثلة بلحمها ودمها إلى إسقاط عن ذاتها. ويطور «مقاومة الدموع» هذه الفكرة على نحو أكثر من ذلك، بتأمل حقيقة أن ميلودرامات المرأة المجهولة تصور تحول المرأة ليس من خلال الكشف عن جسدها بقدر الكشف عن التغير فى الزى والظروف. وأيًا ما كان الدور الذى تختاره هذه

المرأة لكى تلعبه فى لحظة محددة، فإنها تعلن أن هويتها ليست فى ثابتة فى هذا الدور، وهى تعلن ذلك «بنزعة مسرحية، بمبالغة يمكن أن نفكر فيها على أنها الميلودراما» التى تتطلبها هذه الأفلام فى بطلتها. إن نجومية هؤلاء الممثلات لا تكمن فى جمالهن، وإنما فى نزعتهن للإعلان عن التميز، والحرية، و«الوجود» الإنسانى (ص ١٢٨). وهؤلاء النساء يجسدن فكرة كافيل حول أن «كل وصف للذات يزعم أنه حقيقى هو وصف زائف، إنه فى كلمة واحدة نوع من المفارقة» (ص ١٣٤). لذلك «يمكن للمرء أن يعتبر موضوع هذا النمط الفيلمى هو مفارقة الهوية الإنسانية فى حد ذاتها» (ص ١٣٤، ١٣٥).

ويصف كافيل كلاً من كوميديات إعادة الزواج وميلودرامات المرأة المجهولة بأنها «تجسد إشكالية الاعتماد على الذات، والامتثال، وهى الإشكالية التى تأسست فى فكر إيمرسون وثورو» (ص ٩). وكانت هناك مقالة سابقة ربطت بين فكرة إيمرسون عن الاعتماد على الذات ومقولة ديكارت «أنا أفكر إذن أنا موجود»، وهى إجابة ديكارت عن نزعة الشك الفلسفى (كافيل ١٩٨٨، ص ١٠)، وتقول هذه المقولة: إن عمل إيمرسون يطرح برهانًا جديدًا على الوجود الإنسانى، كما أنها ربطت بين تنقيح إيمرسون لمقولة ديكارت، والميلودرامات مثل «الآن، مسافر». ويقول كتاب «مقومة الدموع» إن ميلودراما المرأة المجهولة تعبير عن مرحلة فى تطور إشكالية نزعة الشك، حيث يكون التعبير المسرحى عن الذات هو البرهان الرئيسى على وجود الذات. ويطور الكتاب هذه الفكرة من خلال الربط بين السينما والتحليل النفسى. فبينما ظهر الرجال فى الأفلام أساسًا فى سياق المنافسة المتبادلة والجهود الجماعية أو المتسقة، فإن كتاب «العالم معروضًا» يقول إن النساء الفرديات أعطين السينما عمقها ، إن ذلك كما لو أن دور النساء فى أصل كل من التحليل النفسى والسينما (فى التحليل النفسى باعتبارهن معذبات، وفى السينما كموضوعات للكاميرا)، هذا الدور يكشف أنه مع حلول القرن العشرين فإن الواقع النفسى، ووجود العقل (الذهن)، قد أصبحا قابلين للتصديق فى وجهه الأنثوى. إن نجمة مثل بيتى ديفيز تكشف عن الرابطة بين اهتمام السينما «باختلاف النساء»، وعن التحليل النفسى، لأنها «تعبر عن عبقرية هذا التعبير، الذى واجه فيه بروير وفرويد لأول مرة – فى كتابهما «دراسات فى الهستيريا» – واقع الوعى، واقع العقل الإنسانى، وعذابات النساء، إنه

التعبير الذى حددا أنه مسرحى فى جوهره، إنه مسرحية الجسد فى حد ذاته» («مقاومة الدموع»، ص ١٠٥).

وفى كوميديات إعادة الزواج، تعتمد سعادة المرأة على اختيار الرجل المناسب لكى يعلمها. وميلودرامات المرأة المجهولة أيضًا تطرح سؤال اهتمام المرأة بالمعرفة، ولكن «داخل الجو العام لميلودراما من المفارقة الثقيلة، حيث إن معرفتها تصبح موضوع خيال الرجل، باعتبارها جائزته أو ضحيته، وهو الرجل الذى يشارك فى أسرار هذه الأفلام: مثل «الآن، مسافر»، أو يتم الإقرار به، مثل «خطاب من امرأة مجهولة»، أو يدمر مثل «مصباح الغاز»، أو يهرب مثل «ستيلا دالاس»، حيث كل شخص ينعكس على الآخرين» (مقاومة الدموع، ص ١٣، ١٤). وفى كوميديات إعادة الزواج تكون الحرب بين الجنسين من أجل الاعتراف المتبادل كل بالآخر، أما فى ميلودرامات المرأة المجهولة فإن الرجل يناضل «ضد» الاعتراف بالمرأة، والمرأة تناضل «لكى تفهم لماذا لم يحدث اعتراف الرجل بها، أو لماذا تم إنكار هذا الاعتراف أو لم تعد له قيمة، ومن ثم فإنه يعتبر نضالاً أو مجادلة (من جانبها ضد نفسها) حول جنسها» (ص ٣٠). وفى كل ميلودراما تكون المرأة معزولة ووحيدة وغير معترف بها، وتتمزق حول الرغبات المتصارعة، أو بين الحاجة إلى أن تكون أمًا أما وأن تكون امرأة، وتتمزق أيضًا حول الأسئلة عن «ما تقوم به الأم وما تكون عليه المرأة، ماذا لدى الأم لكى تعلمه وما لدى المرأة لكى تتعلمه، وإذا كانت موهبتها هى العمل أم تذوق العمل، وإذا كانت القصة الرومانسية مقبولة وإذا ما كان الزواج ممكنًا رفضه، وإلى أى حد يمكن التحكم فى غرابة الأطوار» (ص ١٩٨).

إن الإقرار باعتماد ستيلا على حكمها وتقديرها – وبتفكيرها فى وجودها نفسه، والإعلان عن «هى تفكر إذن هى موجودة» – دون أن تعلم من هو الذى يفكر ويحاول إثبات وجودها، تمامًا كما أن مقولة ديكارت تحدث دون أن يعلم من هو الذى يفكر (ص ٢١٩). إن سير هذه المرأة فى اتجاهنا، كما لو أن الشاشة يصبح تحديقها و أو نظرتها إلينا، يعبر عن نفسه بالمجاز فى خلقه نجمة. وكتفسير للنجومية، فهى «نفى لنظرية أن النجمة موضوع للجنس. إن هذه النجمة – مثل باربرا ستانويك – بدون جمال أو بهاء واضحين، لكن لها مستقبلاً. لأننا لا نعلم فقط أن هذه المرأة سوف تصبح نجمة «السيدة إيف»، إنها «تقدم هنا

بوصفها نجمة (إن الكاميرا تظهر نهمًا لا يشبع بكل فعل أو رد فعل لها)، وهو ما يعد بعودة ظهورها مرة أخرى، بتجسيدها غير المتوقع».

ويكتب كافيل: «إن التأثر بفلسفة إيمرسون فى هذه الأفلام التى كتبت عنها باعتبارها أنماطًا فيلمية، تصور البشر باعتبارهم نوعًا من الرحلة، الطريق، الخطوة، من التردد على العالم للوجود فيه، وهى الرحلة التى يمكن التعبير عنها بمقولة كل شخص عن ذاته «أنا أفكر إذن أنا موجود»... يمكنك أن تسميها قدرة التفكير فى الذات، فى الحكم على العالم، وكما يحدث لنورا عند نهاية «بيت الدمية» فى اكتساب الخبرة عن العالم» (ص ٢٢٠).

وبالنسبة لـ «كافيل» فإن قبول تحول المرأة فى «ستيلا دالاس» يقدم برهانًا محددًا على هذه الفلسفة، وعلى الفلسفة فى حد ذاتها». وتمكن رؤية كتاب «مقاومة الدموع» باعتباره جزءًا من مجهوده «للحفاظ على هذه الفلسفة، أو بالأحرى إظهار أنها محافظ عليها، وموجودة، وفعالة، وفى أعمال لها قوة جماهيرية دائمة - أفلام شهيرة ومحبوبة - بينما أعمال إيمرسون ذاتها مقموعة لدى الجماهير التى ساعدت الأعمال على إيجادها» (ص ٢٢٠). وبرغم كل جماهيرية هذه الأفلام، فهى مقموعة أيضًا لدى هذه الجماهير. «إننى أعتقد أن الأفلام قد لعبت دورًا فى الثقافة الأمريكية، مختلفًا عن دورها فى الثقافات الأخرى، وبشكل خاص فإن هذا الاختلاف هو نتيجة غياب أمريكا فى الصرح الأوربى للفلسفة. ولأننى أعتقد أن الثقافة الأمريكية لم تكن أقل طموحًا، ولم تكن أقل اشتياقًا للتفكير حول ذاتها، بالمقارنة مع أكثر الثقافات الأوربية طموحًا، فإننى أعتقد أن السينما الأمريكية فى أفضل حالاتها تسهم فى هذا الطموح الثقافى الأوربى فى التفكير حول الذات واختراع الذات. وعلى هذه الشواطئ كان للسينما اقتصادها الخاص: إن لديها المكان، والضغط الثقافى، لكى تشبع الشوق إلى الفكر، وطموح ثقافة موهوبة فى أن تفحص ذاتها بشكل جماهيرى، لكن جماهيرها تفتقد وسائل فهم هذا الفكر فى حد ذاته، لأنها تفتقد بشكل طبيعى أو تاريخى صرح الفلسفة الذى يمكن من خلاله فهمها» (ص ٧٢).

وصعوبة فهم الفكر فى كوميديا إعادة الزواج أو ميلودراما المرأة المجهولة، هى الصعوبة ذاتها فى تقييم خبرة الحياة اليومية. ومرة أخرى، فإن هذه الصعوبة تستدعى قدرة الفلسفة على تلقى الإلهام فى أخذ الفكر عن الشروط التى تعارض الفكر.

ويكتب كافيل عن ميلودراما «الآن، مسافر»: «بالنسبة لى ليس هناك ما يستحق فهمه أكثر من ذلك، إلا إذا اهتم المرء به، وبالعثور على الكلمات التى تبدو كأنها تقتنص قوة المشاعر والـذكاء، بطريقة تجعلنا نفهم لماذا نحن الذين صنعناه (أو صنع من أجلنا) قد رفضنا» (ص ١١٧، ١١٨).

ويلاحظ كافيل أنه برغم حكم النقاد بتواضع أفلام مثل ستيلا دالاس»، «مصباح الغاز»، «الآن، مسافر»، و«خطاب من امرأة مجهولة»، فإنها تستحق إلى جانب كوميديات إعادة الزواج. ويضيف: «بالطبع فإن هذه الأفلام أقل خطوة، وتصبح مجهدة عند دراستها، لذلك فإن مقابل هذا الجهد يجب أن تكون فيها فائدة تعوض ذلك» (ص ٧)، والقراءات فى كتاب «مقاومة الدموع» تستحق أن توضع إلى جانب القراءات فى كتاب «البحث عن السعادة» برغم أنها أقل خطوة، وهى بالفعل مجهدة عند دراستها. وفى كل ميلودراما، فإن المرأة تعانى من عزلة مفرطة قد تصل بها إلى درجة الجنون، «حالة من عدم القدرة المطلقة على التواصل، وعلى فقدان النطق» (ص ١٦). والإفراط فى العزلة يعطى المرأة – مثل ستيلا – القدرة على الحكم على العالم، لكن العزلة مفرطة إلى درجة الإيلام عند التفكير فيها، والأقل ألمًا هو إنكار قوة المرأة على فكرة أنها غير واعية بعدم كفاءتها هى ذاتها. إن كافيل لا يتراجع عن ألم التفكير فى تفكير ستيلا، لذلك فإن كتاباته تحاول إصلاح هذا التثبيت، وفهم ما له قيمة فى مثل هذه المرأة، مثل هذا الفيلم. ما هو إذن «الربح الذى يعوض» ألم هذا الفهم، والذى بذل فى كتابة وقراءة «مقاومة الدموع»؟

ويكتب كافيل عن هذه الميلودرامات «كما لو أن حاجة المرأة إلى صوت، إلى لغة، إلى الالتفات إليها، والقدرة على فرض الانتباه إليها، وإلى ذاتيتها، واختلاف وجودها، هذه الحاجة يمكن التعبير عنها كرد فعل لنزعة إيمرسون للحاجة إلى التفكير» (ص ٢٢٠). إن ما يصدق على هذه الفرضية هى تفسيره لوجهة نظر إيمرسون «باعتبارها استجابة لحق مثل هذه الحاجة كما تم التعبير عنها فى الجانب الأنثوى، والتى تتطلب إحساسًا بالتفكير فى تلقيها، وتتطلب تحمل الألم، والذى يحاول ما هو مذكر فى الفلسفة أن يتفاداه. وللتغلب على ذلك فإن من الجوهرى بالنسبة لآمال إيمرسون إحضار الاختلاف الأمريكى إلى الفلسفة» (ص ٢٢١).

والتغلب على ذلك، وتحمل الألم، ليس أقل جوهرية فى آمال كافيل فى وراثة الفلسفة، كما تم تأسيسها وتلقيها فى أمريكا عن طريق كتابات إيمرسون (وثورو)، وهى جوهرية بالنسبة لآماله فى حفظ هذه الفلسفة، أو بالأحرى إظهار أنه تم الحفاظ عليها، وأنها موجودة.

وينهى كافيل مجمل قراءاته لفيلم «ستيلا دالاس» بطرح ثلاثة أسئلة. هل تفيد فكرة إيمرسون عن الحاجة الأنثوية الفلسفية فى الإشارة إلى «اختلاف النساء» اللائى تعيش عليهن هذه الأفلام؟ هل ذلك يجسد أم يشوش الاختلاف بين إنكار حق المرأة فى التعبير السياسى، وإحساس الرجل بالحزن من عدم قدرته على التعبير؟ وهل العلاقة بين المتطلبات الأنثوية والمتطلبات عند إيمرسون من أجل لغة خاصة بالمرء، هل هذه العلاقة موضوع لمناقشة جادة بين النساء والرجال؟ يكتب كافيل : «إن منطق العلاقة الإنسانية الحميمة، أو انفصال هذه العلاقة، وتبادل الفهم مع الآخر، هو مشاركة الآخر فى الألم، وأخذ المتعة من الآخر لكى تمتد هذه المتعة. ما السبب فى إدخال هذا المنطق إلى حالة محددة» (ص ٢٢١). ويستنتج كافيل: «ليس هناك سبب»، مع ترديد لمقولة فيتجنشتاين: «إن التفسيرات تنتهى فى مكان ما».

ويمكن أن تلحظ عزلة كافيل ذاته فى كلمات كتبه الثلاثة. لكن بتلك الطريقة يمكن للفلسفة أن تتغلب على هذه العزلة وتتسامى عليها، وتجد طريقها لكى تحدد مؤلفها وكاتبها داخل العالم، وتساعده على الفيلم برحلة «أنا أفكر إذن أنا موجود» الخاصة به.

وكتاب «مقاومة الدموع» لا يتراجع عن تحمل ألم التفكير فى الأفلام التى يدرسها، لكن كافيل فى معظم كتاباته يتشارك فى المتع التى أعطتها له هذه الأفلام، بالإضافة التى تعطيها الفلسفة وحدها (هل هى المتع ذاتها؟). وبعبارة أخرى فإن هناك شعرًا فى كتابات كافيل، وفى كتاباته عن السينما ، كما فى الأفلام التى دفعته للكتابة عنها بهذه الطريقة ، فإنه لا يمكن فصل الفن عن الفلسفة. ويكتب كافيل:

«على عكس النثر فى الحوار المسرحى الكوميدى بعد شكسبير، فإن السينما كانت معادلاً طبيعيًا لوسيط شعر شكسبير الدرامى. إننى أفكر فيه على أنه شعر السينما ذاتها، أنه ما يحدث للأشكال والناس والأشياء والأماكن وهى

تصاغ وتزاح بشكل متنوع بواسطة الكاميرا الصورة المتحركة ثم تعرض على الشاشة. إن لكل فن، لكل مشروع إنساني حقيقي، شعره وطرقه في القيام بالأشياء التي تتلاءم مع إمكانات المشروع ذاته، وتجعله على ما هو عليه. إنك قد تفكر فيه على أنه النقطة التي لا يمكن تعلمها في أي مشروع إنساني حقيقي، وإنني أفهمه على أنه رؤية طبيعية للسينما بأن كل حركة ووضع - خاصة كل وضع إنساني أو إيماءة، حتى لو كانت لمحة خاطفة - لها شعرها وصفاؤها. إن أي فن منجذب إلى هذه المعرفة، هذا الإدراك لشعر ما هو عادي، لكن السينما تضفي الديمقراطية على هذه المعرفة، لأنها تسعدنا وتشقينا بها. إنها تقول إن إدراك الشعر متاح للجميع، بصرف النظر عن الميلاد أو الموهبة، حيث إن القدرة هي على رفع الكاميرا أمام شيء، لذلك فإن الفشل في الإدراك، وفي مقاومة أن يفوت الشيء علينا، والذي يمكن تفسيره بسرعة زوال هذا الشيء، كل ذلك يعود إلينا، كما أن فشلنا في إدراك معاني الشيء المتضمنة يعود إلى أننا أصبحنا أكثر حذرًا وأقل وعيًا وإحساسًا» (كافيل ١٩٨٤، ص ١٢).

لا يمكن أن تكون دراسة السينما مشروعًا إنسانيًا حقيقيًا في نظر كافيل، إذا عزلت نفسها عن ذلك النوع من النقد الذي فكر فيه والتر بنجامين عندما قال بصياغة كافيل إن «ما يؤسس عملاً من أعمال الفن هو قدرته على إثارة نقد من نوع ما، نقد يبحث عن تجسيد فكرة العمل، إن ما لا يمكن نقده لا يكون فنًا» (كافيل ٢٠٠٥، ص ٢٨٣).

وكتابات كافيل تزاوج بين السينما والفلسفة، ولا تفتقد الشعر في كليهما، ويظهر التفكير في السينما باعتبارها مشروعًا إنسانيًا حقيقيًا بالفعل. وفي هذه الكتابات تحقق دراسة السينما شعرها الخاص بها، «وطرقها في القيام بالأشياء التي تتلاءم مع إمكانات المشروع ذاته، وتجعله على ما هو عليه». إن تلك هي «النقطة التي لا يمكن تعلمها» في كتابات كافيل عن السينما، وهي الدرس الذي يطمح الجميع لتعليمه.

* * *

انظر أيضًا «علم الأخلاق» (الفصل ١٠)، «النوع: الرجل / المرأة» (الفصل ١٢)، «النمط الفيلمى» (الفصل ١٤)، «والتر بنجامين» (الفصل ٢٨).

المراجع

Bazin, A. (1967) *What is Cinema?*. Berkeley: University of California Press.

Cavell, S. (1979) *The World Viewed: Reflections on the Ontology of Film*, Cambridge, MA: Harvard University Press.

—— (1981) *Pursuits of Happiness: The Hollywood Comedy of Remarriage*, Cambridge, MA: Harvard University Press.

—— (1984) *Themes Out of School: Effects and Causes*, San Francisco: North Point Press.

—— (1988) *In Quest of the Ordinary: Lines of Skepticism and Romanticism*, Chicago: University of Chicago Press.

—— (1990) *Conditions Handsome and Unhandsome: The Constitution of Emersonian Perfectionism*, Chicago: University of Chicago Press and Open Court Press.

—— (1996) *Contesting Tears: The Hollywood Melodrama of the Unknown Woman*, Chicago: University of Chicago Press.

—— (2004) *Cities of Words: Pedagogical Letters on a Register of the Moral Life*, Cambridge MA: Harvard University Press.

—— (2005) *Cavell on Film*, ed. W. Rothman, Albany: SUNY Press.

Frye, N. (1957) *Anatomy of Criticism: Four Essays*, Princeton, NJ: Princeton University Press.

Thoreau, H. D. (2002) *Walden*, Mineola, NY: Dover.

(٣٣)

نظرية الإدراك

ديفيد بوردويل

كان لثورة الإدراك فى علوم اللغة، وعلم النفس، والأنثروبولوجيا، والعلوم الاجتماعية الأخرى، أثر عميق على الفلسفة، لكن تأثيرها على مجالات العلوم الإنسانية الأخرى أقل بروزًا بكثير. وكان البحث فى مجال السينما على الأخص لم يمس بأسئلة حول عمليات المعلومات فى الذهن، والتجسيدات الذهنية، وخطوط الدراسات الأخرى. لكن للسينما تأثيرات نفسية واجتماعية واضحة، ولعله كان من الحتمى فى النهاية أن يتحول بعض الباحثين إلى العلوم الإدراكية المتنامية بحثًا عن المساعدة فى الإجابة عن أسئلة نظرية السينما.

والتقاطع المهم بين المجالين يتضمن كيفية استجابة المتفرج للسينما. وما يفسر النشاط الذهنى سوف يساعدنا كثيرًا على فهم الطرق التى تحرك بها الأفلام حواسنا، وتثير مشاعرنا، وتحثنا على التفكير.

- الرواد السابقون

بعد اختراع السينما بفترة قصيرة، قام الفلاسفة وعلماء النفس بالإضافة إلى صناع الأفلام، بطرح نظريات حول علاقة السينما بالعقل البشرى. وعلى سبيل المثال، وخلال عشرينيات القرن العشرين، قال سيرجى إيزنشتين: إن السينما تقوم بوظيفة المثير فى

نظرية بافلوف، وتطلق ردود الأفعال فى المتفرج (انظر الفصل الخامس «سيرجى إيزنشتين» فى هذا الكتاب). وفى عام ١٩٢٣ طرح رودولف آرنهايم تفسيرًا متأثرًا بنظريات الجشتالت حول النشاط الذهنى. كما اقتراح المفكرون، خاصة خلال الأربعينيات، أن السينما تثير استجابات يمكن تفسيرها على النحو الأفضل من خلال مفاهيم علم النفس.

وكان هناك مُنظرون على الأقل فى تلك السنوات الأولى اقتراحًا ما يمكن تسميته نظريات الإدراك البدائية حول التأثيرات السينمائية. وفى عام ١٩١٦ كان إنتاج الأفلام الأمريكية الأولى يتحول إلى الفيلم الروائى الطويل كما نعرفه اليوم، وفى الوقت ذاته نشر الفيلسوف وعالم النفس هوجو مونستربيرج كتابه «الفيلم: دراسة نفسية»، وربما كان هو الكتاب الأول فى نظرية السينما، وفيه يقول مونستربيرج: إن السمة المميزة لرواية القصص السينمائية هى قدرتها على محاكاة ليس فقط مضمون العالم الحقيقى، ولكن أيضًا العمليات التى ندركها بها.

ولقد لاحظ مونستربيرج أنه من الناحية الإدراكية، فقد كان الإيهام السينمائى مقنعًا بدرجة مذهلة ومصطنعًا بشكل واضح فى الوقت ذاته. وبفضل الفوتوغرافيا والحركة المتصلة فإننا نرى عالمًا واقعيًا، لكننا ندرك أيضًا العرض الساقط على الشاشة كصورة ذات بعدين. وباتخاذ موقفًا ينتمى إلى فلسفة كانط والجشتالت، لاحظ مونستربيرج أن الحركة ناتجة عن تأثير «مضاف» إلى كادرات الصور الثابتة «بشكل ذهنى خالص» (٢٠٠٢، ص ٧٧). ومن هذا الأساس استمر فى دراسة مجموعة من النشاطات الذهنية، بدءًا من الإدراك وحتى العمليات المجردة للمنطق والاستدلال. وقال إنه فى كل الفنون، يكون توجه الانتباه مهمًا، وللسينما وسائل خاصة لتحقيق ذلك، ليس فقط من خلال الحركة والأداء (فهما ممكنان فى المسرح)، ولكن أيضًا من خلال اللقطات القريبة والتكوين داخل الكادر. كما تستطيع السينما أيضًا محاكاة نشاطات إدراكية أكثر للذاكرة والتخيل من خلال مشاهد الفلاش باك والفانتازيا. ومن خلال القطع المونتاجى بين أحداث تقع فى أماكن مختلفة يمكن لفيلم أن يدمج أحداثًا «كما لو أنها تجتمع فى وعينا» (٢٠٠٢، ص ٩٦).

وباختصار، فإن مونستربيرج يقول بأن الفوتوبلاى (مصطلح مونستربيرج الذى يقصد به «السينما» – المترجم) المعاصر يخلق عالمًا مصممًا لكى يسهِّل عمل وظائف

أجهزتنا. إن الفوتوبلاى متحرر من المكان المادى، والزمان، وعلاقة السببية، لذلك فإنه يقدم تجارب «ملائمة للعب الحر لخبراتنا الذهنية فى عزلة كاملة عن العالم الحقيقى» (٢٠٠٢، ص ١٣٨). ويتطابق علم النفس الكانطى عند مونستربيرج مع الجماليات الكانطية بمعنى ما، حيث السينما تعطى عرضًا خالصًا للذهن يحول عالمنا اليومى إلى تجربة فنية مغلقة على الذات.

وبدلاً من تفسير الآليات النفسية التى تشكل السينما، يقدم مونستربيرج دفاعًا عن أسلوب سينمائى وليد، مصاغ فى مصطلحات علم نفس الحياة اليومية. ومع ذلك فإن تركيزه على كيفية قيام السينما برواية القصص، ووعيه الكامل بالتقنيات التى كانت آنذاك جديدة تمامًا، جعل كتابه الفوتوبلاى» علامة مهمة فى جماليات السينما. إنه لم يكن يعتبر كذلك آنذاك، أساسًا لأن المثقفين فى زمنه كانوا يعتبرون السينما مجرد تسليه وترفيه. ومع ذلك فإن أفكاره تردد صداها فى كل الدراسات السينمائية تقريبًا، والتى تعتبر السينما فنًا، منذ تاريخ نشره وطوال الخمسين عامًا التالية. وعلى سبيل المثال، فإن كتاب جان ميترى من جزأين «جماليات وعلم نفس السينما» (نشر عام ١٩٦٦ و ١٩٦٨) قدم تفسيرًا ذهنيًا يذكرنا بتفسير مونستربيرج. لقد اقترح ميترى أن صانع الفيلم يلجأ إلى «منطق التضمين»، بوصفه مجموعة من العمليات الإدراكية والمعرفية العامة فى البشر، لكنه يستخدمها لكى ينظم صورًا وأصواتًا فى كل متفرد أكثر تماسكًا واتساقًا من واقع الحياة اليومية (١٩٧٧). وبالمثل، اقترح الفيلسوف جورج ويلسون أن السينما الروائية السائدة تعتمد على قدرات عادية (أو معتادة) لإدراك العالم، وفهم سلوك الآخرين، لكنها تستمر لكى تخلق كلاً منظمًا يمتد بـ «التجربة الإدراكية ذات المعنى عن المتفرجين» (ويسلون ١٩٨٦، ص ٨٤).

- تقاليد السيميولوجيا

فى فرنسا ما بعد الحرب العالمية الثانية، تجمع عدد من المفكرين تحت عنوان «فيلمولوجى»، باحثين عن دراسة السينما بأدوات علم النفس وعلم الاجتماع. وقاموا بالتمييز بين الحقائق «الفيلمية»، التى تتناول الإمكانات التعبيرية وآثار الوسيط وتأثيراته، وبين الحقائق «السينمائية»، التى تتضمن الطرق التى تقوم بها المؤسسات الاجتماعية

باستيعاب الأفلام واستخدامها، وكان العديدون منهم مهتمين بالاستخدامات التربوية والتعليمية للسينما، وقادهم هذا الاهتمام إلى إجراء تجارب على الفهم الفيلمى فى علاقته «بمستويات الذهن طبقًا للعمر» كما حددها جان بياجيه، كما قام علماء الفيلمولوجى أيضًا بتجريب رسم المخ الكهربائى فى الفرجة السينمائية، ووصلوا إلى نتائج غامضة وملتبسة (لورى ١٩٨٥، ص ١٣٨-١٥٦). وتوارى الفيلمولوجى مع نهاية الخمسينيات، ولكن إصرار هذا العلم على المعالجة الفيلمية بدأ مرحلة طويلة من خط جديد فى التفكير. كان كتاب فيردينان دى سوسير «منهج علوم اللغة العامة» قد نشر لأول مرة فى عام ١٩١٥، وأدى بمجموعة من الكتاب والدارسين فى أوربا منتصف القرن إلى إحياء فرضياته، لدراسة «حياة العلامات فى المجتمع» (١٩٧٠، ص ١٦). وكانت هناك لكتابه تفسيرات متعاطفة عند كلود ليفى شتراوس، ورولان بارت، وأمبرتو إيكو، قد ظهرت فى بداية الستينيات، ووصفت أفكار سوسير موضع الدراسة. ومع إتباع دارسى الفن، والأدب، والموسيقى، لهذا الخط من البحث، ظهرت السيميولوجيا باعتبارها مجالاً مهمًا للعلوم الإنسانية. وأصبح الأكاديمى الفرنسى كريستيان ميتز رائد التفكير السيميولوجى فى السينما.

كان ميتز متأثرًا بالفلسفة الظاهراتية والفيلمولوجى، وواجه مشكلة وضعها بنفسه. «إن الحقيقة التى يجب فهمها هى أن الأفلام مفهومة» (١٩٧٤، ص ١٤٥). ما الذى ساعدنا على فهم الصور، والأصوات، والقصص التى ترويها الأفلام؟ وفى سلسلة من الكتابات التى نشرها خلال الستينيات والسبعينيات، استكشف ميتز إمكانية أن مناهج اللغويات عند سوسير يمكن أن تؤسس تفسيرًا للمعنى السينمائى. لقد بحث العديد من المنظرين عن المعادل السينمائى للقواعد اللغوية، والمجاز، وعلم الصرف، لكن ميتز رفض أن يكون للسينما تشابه قوى مع اللغة اللفظية. إن اللقطة ليست مكافئة للكلمة كما قال بعض المنظرين السوفيت. وليس للقطة تجسيد مزدوج بين المظهر والجوهر مثلما هى الحال مع الكلمة فى اللغة. إن الصورة تشبه ما تصوره، لذلك فإنها تفتقد التعسف الذى يميز العلامة اللغوية. (ملاحظة من المترجم: فى اللغة المنطوقة، يكون الربط بين الكلمة باعتبارها أصوات وما تشير إليه متعسفًا، بينما تشبه الصورة ما تقوم بتصويره).

لكن إطار سوسير فى الاستدلال ساعد ميتز فى أن يطرح أنه عند مستويات معينة. فإن السينما يتم تشفيرها بطريقة ثنائية مثل النظم السيميوطيقية الأخرى (حيث هناك فى الإشارة مشير ومشار إليه – المترجم). وكانت أهم إنجازاته هى توضيح أنه عند مستوى المشهد فإن السينما تعرض مجموعة منظمة من البدائل الصرفية (يطلق عليها السيميولوجيون «بارادايم» paradigm) – والتى تبين العلاقات الزمانية والمكانية بين اللقطات. وعلى سبيل المثال يمكن لصانع الفيلم أن يقدم مشهدًا فى لقطة واحدة أو أكثر من لقطة. وإذا اختير الاختيار الثانى يمكن أن تتعاقب اللقطات بشكل زمنى أو تتجاور دون هذا التعاقب الزمنى. وكل من هذه البدائل يضم بدائل أخرى (١٩٧٤، ص ١١٩–١٣٥)، لتكون النتيجة هى تصنيف للخيارات المتنوعة المتفرعة عن بعضها. (ملاحظة من المترجم: فى كلمات قليلة جدًا، هناك فى اللغة علم «النحو»، الذى يرتب الكلمات فى جمل وعبارات، والمعادل لذلك فى السيميولوجيا هو (syntagm) ، كما يوجد «الصرف»، حيث يمكن لجذر اللغة أن يتخذ أشكالاً صرفية عديدة، والمعادل لذلك فى السيميولوجيا هو: (paradigm).

إن هذا «النحو الكبير» – كما يطلق عليه ميتز – «يتم تشفيره ولكن ليس بشكل متعسف» مثل معظم عناصر التعبير السينمائى (١٩٧٤، ص ١٣٥). إن الجمع بين اللقطات – يتم بشكل اتفاقى إلى درجة ما. لكل نوع من المشاهد يتم تعلمه على نحو سريع، لأن هذه الأنواع جميعًا تعتمد بدرجة أو بأخرى على ممارسات التفكير المعتاد. وبتأثر من كتابات جاكوبسون عن علم صوتيات اللغة، وكتابات تشومسكى عن النحو، أشار إلى أن من بين طرق الجمع الممكنة اللا نهاية بين اللقطات، فإن رواية القصص فى السينما تستفيد من قليل جدًا من هذه الطرق، وهى تلك التى يمكن فهمها بشكل طبيعى بواسطة البالغين العاديين.

ومثل مونستربيرج، لم يكن ميتز مهتمًا بالعملية الذهنية التى تشكل هذا الاستيعاب التلقائى. وكانت الموجة الأولى من علماء سيميولوجيا السينما صارمين فى التركيز حول الموضوع، وعاقدى العزم على الكشف عن الأبنية التى تشكل أساس التعبير السينمائى، وأعطوا اهتمامًا قليلاً بتفسير الفهم الفيلمى على نحو سيكولوجى. وعندما تحولوا إلى هذا الاتجاه، كان نوع التفسير الذى طرحوه يعتمد على التحليل النفسى وليس علم الإدراك المعرفى. وخلال السبعينيات، بدأ ميتز وآخرون الربط بين دور المشيرات السينمائية

فى عمليات التوحد والكبت التى طرحها جاك لاكان (والذى كان هو نفسه متأثرًا كثيرًا بسوسير). لكن الدافع الأول لدى ميتز، لتفسير ما يجعل الاستيعاب السينمائى ممكنًا، هو أن يعامل مثل هذا التفسير بوصفه مشروعًا جماليًا ونفسيًا على أيدى الأكاديميين الناطقين بالإنجليزية، وبعد فترة ما انتقل إلى الأكاديميين الفرنسيين.

- علم نفس "النظرة الجديدة" فى المعمل وفى الأفلام

أحد المصادر الرئيسية لثورة نظرية الإدراك كان ما يسمى نزعة «النظرة الجديدة» فى علم النفس الأمريكى فى نهاية الخمسينيات. لقد أعلنت التقاليد السائدة للمدرسة السلوكية أن الحياة الذهنية ليست فى متناول التجريب العملى الصارم، وطرحت السلوك الإنسانى بوصفه علاقة بين المثير والاستجابة. وضد هذه التقاليد، قال العديد من الباحثين: إن علماء النفس فى حاجة إلى فتح الصندوق الأسود، ودراسة المبادئ التى تحكم الذاكرة، والتفكير، والحكم، وكان من بين أبناء هذا الجيل جيروم بيرنر، وجورج ميللر، وإيروين روك، وآر إل جريجورى.

لقد وضع باحثو «النظرة الجديدة» ما أطلق عليه برنامج البحث الجنائى، والذى بمقتضاه يشارك العقل على نحو إيجابى فى تشكيل التجربة، والعمليات الذهنية ليست مرتبطة كل الارتباط بالمثير، فالعقل «يتخطى المعلومات المعطاة ويتجاوزها» باستخدام تعبير بيرنر (١٩٧٣)، ويملأ الفراغات أو يقدر بالاستقراء فيما هو معطى، عن طريق خبرة غير واعية. وفى الوقت الذى أوضح الجشتالتيون أن ذلك يحدث بالنسبة للأشكال الهندسية، وومضات الضوء المجردة، فإن باحثى «النظرة الجديدة» رأوا أن النشاط الذهنى يؤسس كلاً من البناء والمضمون. وهكذا فإن الذهن (أو العقل) مجهز لكى يحتفظ بالافتراضات - مثل أن الضوء يأتى من أعلى، أو أن الأشياء ليست مرنة إلى ما لا نهاية - كما يحتفظ بالتوقعات السياقية التى يستعين بها فى كل لقاء له مع العالم. إننا نرى ما نتوقع أن نراه، ومفهوم المفاجأة ذاته يأتى من انتهاك هذه التوقعات.

ولتوضيح هذه النقطة باستخدام صور إيهامية ملتبسة، أشهرها رسم البطة أو الأرنب (رسم يمكن إدراكه على أنه رأس بطة أو رأس أرنب فى وقت واحد - المترجم)،

قال مفكرو «النظرة الجديدة» بأن أية مجموعة حسية هى ملتبسة فى حد ذاتها. وشئ مثل التفكير - أيًا كانت سرعته أو رداءته - يجب أن يمر بالمستوى الإدراكى لكى يفسر العالم باعتباره ثلاثى الأبعاد، مليئًا بأشياء متفرقة، ما إلى ذلك. وفى هذا المجال فإن نموذج «النظرة الجديدة» قام بتطوير موقف كانطى فضفاض وعام، مبنى فوقه اقتراح هيلمهولتز بأن التجربة الذهنية - بما فى ذلك العمليات الإدراكية من المستوى المنخفض - محكومة «بالاستدلال غير الواعى» (جاردنر ١٩٨٥، ص ١٠٠). وهذه النظرية للبنائية الإدراكية، المرتبطة بعمليات استيعاب المعلومات بشكل إيجابى، كان عليها فى النهاية أن تلتقى مع نموذج حسابى متكامل تمامًا للعقل (النموذج الحسابى هو افتراض أن العقل يجرى عملياته الذهنية بما يشبه العمليات الكمبيوترية - المترجم).

كان جوليان هوكبيرج باحثًا فى جامعة كولومبيا فى العلوم النفسية الجسمانية، وله توجه قوى فى نزعة «النظرة الجديدة» (هوكبيرج ١٩٦٤)، وأصبح مهتمًا بكيفية قيام الصور بتمثيل العالم. وبعد إجراء العديد من الدراسات بصور ثابتة وأفلام، نشر ملخصًا وافيًا وشاملاً لكيفية إدراك المتفرجين للعروض السينمائية (هوكبيرج وبروكس ١٩٧٨). وأصبحت المقالة أساس برنامج بحثى نشط يتجدد عبر العقود (بروكس ١٩٨٤، ١٩٨٥، هوكبيرج وبروكس ١٩٩٦، وانظر خاصة بيترسون وآخرون ٢٠٠٧).

ولقد أوضح هوكبيرج ومعاونوه أن المتفرجين يستخرجون بناء ثريًا من المعلومات من الأفلام، وهذه المعلومات مبينة على افتراضات حول ما هو متسق فى عالمنا الظاهرى. ومن خلال حرص غير مسبوق قام هوكبيرج بتحليل الحركة الإيهامية على الشاشة، ليوضح أن العديد من العمليات - وليس فقط «بقاء الرؤية» - تعلب دورًا. كما انتبه هوكبيرج وبروكس أيضًا للعمليات النفسية المتضمنة فى رؤية لقطات مختلفة لمكان ما، واقترحا أن فهم الرؤى المختلفة يعتمد على حركات العين التى تقفز من نقطة إلى أخرى وهى تمسح الصورة، وعلى ميلنا أن نأخذ عينات من محيطنا، وقدرتنا على تذكر العلامات المميزة. لذلك فإن عملية القطع المونتاجى «يجب أن تثير قدرات نستخدمها فى العالم الحقيقى، لكى تقود بحثنا الإدراكى عن المعنى. والأفعال التى نقوم بها بالحصول على معلومة إدراكية (مثل حركة العين على نقاط الصورة بسرعة كبيرة جدًا)، والتى تقود أفعالنا الأكثر شمولاً (مثل

حركتنا من مكان إلى آخر)، يجب أن تقاد هى ذاتها بواسطة بعض التوقعات حول ما سوف تراه العين» (١٩٧٨، ص ٢٩٧).

ولقد مهد مونستربيرج وبروكس الطريق أمام دراسة التقنيات التجريبية للعلوم الاجتماعية. ولكن مع تطور الدراسات السينمائية الأكاديمية خلال السبعينيات، تحولت هذه الدراسات إلى أقسام العلوم الإنسانية وانفصلت نهائيًا عن علم النفس التجريبي، وطور قليلون من دارسي العلوم الإنسانية فكر «النظرة الجيدة» فى علاقته بالفنون، وأدخل إى إتش جومبريتش (١٩٦٠، ١٩٨٢) هذا الإطار إلى دراسة تاريخ الفن، كما تطورت علوم الموسيقى الإدراكية لتصبح جناحًا قويًا فى الدراسات الموسيقية. وعلى النقيض، كان دارسو السينما - مثل أقرانهم فى الأقسام الأدبية - بعيدين عن التأثير بالنزعة الأوربية تجاه النقد الاجتماعي والسياسي، خاصة فى نزعة الماركسية الجديدة. وبنظريات التحليل النفسي القائمة بشكل عام على إعادة صياغة جاك لاكان لنظرية فرويد. إن هذه النزعات لم تلتفت فعليًا للثورة الإدراكية فى علم النفس، واللغويات، والمجالات ذات العلاقة.

وكان أول كتاب داخل الدراسات السينمائية يقدم تناولاً إدراكيًا صريحًا هو كتاب ديفيد بوردويل «السرد فى السينما الروائية» (١٩٨٥). وكان الكتاب يقع فى مجال التقاليد المعترف بها للجماليات السينمائية، ويعالج المشكلات الشائعة للطريقة التى يعمل بها البناء والأسلوب فى حكاية القصص السينمائية. لكن بوردويل اتخذ أيضًا طريق الهندسة العكسية، ليقول إن اتساق السرد - كما يكشف عنه التحليل السينمائي - يشير إلى أن الأفلام مصممة لاستثارة نشاطات معينة فى المتفرجين. وكان العديد من هذه النشاطات قد تم تحديدها بالفعل بواسطة باحثى علم النفس الإدراكى والمعرفى.

وهكذا فإن كتاب «السرد فى السينما الروائية» بحث متقارب بين علم السرد وعلم الإدراك المعرفى. وعلى سبيل المثال، اقترح الكتاب أن اعتمد الأفلام الهوليوودية على بناء حبكة معين، والذى يتضمن الشخصيات ذات الأهداف، وهى الأهداف التى يتم تحقيقها أو إعاقتها، وهو البناء الذى يتطابق مع ما حدده الباحثون فى استيعاب القصة على أنه «فورمات القصة القويم والمعترف به» (انظر ماندلر ١٩٨٤). كما بحث بوردويل أيضًا عن إظهار كيف أن إستراتيجيات السرد تحرك التفكير فى نموذجه البدائى، وتأثيرات

البحث الذهنى عما هو أوَّلى وجديد، والعمليات السريعة الأخرى فى الاستدلال. وبالتالى فقد كان يطرح آليات إدراكية واستدلالية تؤسس «الفهم الطبيعى» للتعبير الإنسانى كما طرحه ميترى، وميتز، ومنظرون آخرون.

كان بوردويل متأثرًا أساسًا بمدرسة «النظرة الجديدة» وتناول جومبريتش الإدراكى لتاريخ الفن، لذلك فإنه تعامل مع المتفرج السينمائى باعتباره باحثًا إيجابيًا عن المعلومة. يقال إن المتفرج يصنع إطارًا للتوقعات حول الأحداث القادمة، ويضع الأحداث فى إطارات عامة، ويطبق المخططات المستقاة من معرفة العالم ومن التقاليد السينمائية. ومضى كتاب بوردويل بتفصيل أكثر حول طرق السرد المختلفة عن حكاية القصص «الكلاسيكية»، طرق أعاقت القصة عن تحقيق أهداف أخرى.

وفى عمل لاحق طبق بوردويل نموذجًا بدائيًا على التفسير السينمائى، وكان ذلك هو كتاب «صنع المعنى» (١٩٨٩ ب)، الذى يحلل كيف أن النقاد استخدموا مخططات مؤسسية معترفًا بها، ونماذج ذهنية. واعتمدت حججه خاصة على دراسات جورج لاكوف فى نظرية النموذج البدائى. لقد حمل بوردويل إطار الإدراك المعرفى إلى تحليله للأسلوب السينمائى، من خلال تبنى افتراضات عقلانية منطقية، فى دراسته عن السينمائى اليابانى ياسوجيرو أوزو (١٩٨٨)، والاختيارات التقنية التى يواجهها صناع الأفلام فى ظروف تاريخية معينة (١٩٧٧).

وفى علاقة مع مشروع بوردويل جاءت محاولة نويل كارول لتحديد مصادر التناول متعدد الثقافات للسينما. وقال كارول (١٩٨٥) إن التشبيه بين السينما واللغة اللفظية قد فشل، لأن المتفرجين يمكنهم فهم المقدمات المنطقية للصورة السينمائية وحكاية القصة، على نحو أسرع كثيرًا من قدرتهم على تعلم اللغة. وأدى به ذلك إلى تحديد العوامل، التى تتراوح من التصميم إلى أنماط القطع المونتاجى، والتى خلقت «قوة الأفلام». وكان مشروع كارول - الذى يذكرنها بمشروع مونستربيرج - يضع أساس قدر كبير من التعبير السينمائى فى عموميات للإدراك والاستدلال الإنسانيين، وهو ما جعل المواضعات الفيلمية حدسية وسهلة التعلم. وفى أعقاب كارول مباشرة، جاء بول ميساريس (١٩٩٤)، والذى راجع البحوث التجريبية فى استيعاب الأفلام والتليفزيون عبر الثقافات. وانتهى إلى أن أغلب المواضعات

التصويرية للسينما السائدة مفهومة على الفور أو يمكن تعلمها بسهولة بالغة. ولم يلتزم أى من كارول أو ميساريس بأية نظرية محددة حول النشاط النفسى كما فعل بوردويل، لكن حججهما دعمت بشكل عام البرنامج الإدراكى المعرفى.

وخلال الثمانينيات، استمر كارول فى مشروعات بحثية ذات مذاق إدراكى جنبًا إلى جنب الجبهات الأخرى. وفى دراسات ألبيرت ميشوت حول علاقة السببية الإدراكية وجد مبادئ تفسيرية لتأثيرات تطبيقات معينة لمونتاج القطع المتطابق (١٩٩٦، ص ١٦٩-١٨٦). وعلى النقيض، ومن خلال دراسته للتواصل عبر الثقافات، درس كارول الطرق التى يمكن أن تؤثر بها لغات محددة على الصور السينمائية، مثلما يحدث عندما تقوم المرآة المكسورة باستدعاء فكرة «التكسير والتحطيم» إلى الذهن، والتى يمكن بدورها أن ترتبط بالحالة الذهنية الشخصية الرئيسية. وقال كارول إن الصور اللفظية مثل هذه قد تدين لمبادئ القصد من الكلام أكثر مما تدين للمفاهيم التقليدية عن المجاز (نويل كارول ١٩٩٦، ص ١٨٧-٢١١). ومثل هذه الدراسات المركزة حول هدف بعينه تجسد ما يطلق عليه كارول التنظير «قطعة وراء أخرى». لقد كان لا يميل إلى طرح تفسير قاطع مانع وشامل حول كل السينما وتأثيراتها، وكان يفضل أن يركز الباحثون على بحث المشكلات ذات المدى المتوسط بحثًا عميقًا.

إن كل هذا العمل قد يشكل نقدًا - صريحًا أو متضمنًا - للتفسيرات النفسية السائدة لنشاطات المتفرج. وفى «حالة للفلسفة الإدراكية» (١٩٨٩ أ)، أوضح بوردويل التباعد بين المنظورين. كما اشترك مع كارول فى إعداد كتاب «بعد النظرية» (بوردويل وكارول ١٩٩٦)، وهو تجميع لدراسات ليست «مانيفستو» للفلسفة الإدراكية، ولكنها تقدم تنويعة من البدائل للنموذج السائد للتحليل النفسى. وبرغم تلك الاقتراحات فإن أتباع نظرية لاكان لم يتبنوا نقدًا منهجيًا للبرنامج الإدراكى، ولم يستجيبوا للاعتراض على منهجهم.

وبرغم أن المعالجة الإدراكية المعرفية ظلت مقتصرة على أقلية صغيرة، تنامى الاعتراض على البرنامج القائم على التحليل النفسى، ومع بداية التسعينيات كان هذا المنهج قد استئصل على نطاق واسع. وأصبحت «الدراسات الثقافية» - ومازالت - التناول السائد فى فهم الوسائط الفنية. وكانت مقالة بوردويل فى كتاب «بعد النظرية» (بوردويل وكارول

١٩٩٦) تعقبًا للعلاقات بين «الدراسات الثقافية» ومنظور التحليل النفسى، واقترحت أنهما كليهما يقومان على تفسيرات ضعيفة لكيفية استجابة المتفرجين للأفلام. ليست هناك إجابات وشيكة الظهور، وإنما هناك حوار متصل بين التناول الإدراكى، وتناول الدراسات الثقافية، لايزال فى انتظار أن يبدأ.

- العودة إلى السيميولوجيا

التقليد الذى أوجزناه فى الجزء السابق تعامل مع تأثيرات السينما باعتبارها تقوم على الإدراك، والاستدلال، والحكم، كما تبدو فى علم النفس الإدراكى الأنجلوأمريكى. وفى أماكن أخرى، استمر خط التفكير البديل مع استكشاف ميتز للعلاقات، سواء المنهجية أو الأساسية بين اللغة والسينما.

كان لتفسير ميتز– المتأثر بسوسير– للنظم الفيلمى يتجاهل بشكل واسع ثورة النمو التوليدى فى نهاية الخمسينيات. لقد تركزت نظرية سوسير حول علم الصوتيات والدلالات المعجمية، حيث العلامة الأصغر هى الكلمة، ويستقى المعنى من المقارنة مع البدائل. لذلك فإن كلمة «كلب» تستمد معناها بفضل اختلافها الصوتى عن كلمة «كذب»، واختلافها المعجمى عن كلمة «قطة». وكان تشومسكى أكثر اهتمامًا بالنحو، والطريقة التى يحكم بها الجمل الجديدة المبنية جيدًا، وفهم هذه الجمل. وكان إيمانه بالقوة الخلاقة للغة، والقواعد الضمنية لبناء الجملة، ينطبق على النقد الذهنى لعلم النفس السلوكى عند مدرسة «النظرة الجديدة». وبشكل عام، فإن تناول تشومسكى للغويات قدم دعمًا للنظريات الحسابية والجزيئية لعلم الإدراك.

وهناك عدد قليل جدًا من منظرى الفنون غير الأدبية يعتمدون على نموذج تشومسكى فى اللغويات. وهناك جهد مبكر فى الدراسات السينمائية قام به جون إم كارول (١٩٨٠)، الذى طرح «النحو السينمائى» الذى يتماشى مع خطوط النحو التحويلى، معتمدًا على افتراض أن للقطة بناءً يشبه الجملة. فإن قاعدة الحذف فى اللغة (أن تقول: «السيارة بجوار سيارتى خُدشت» بدلاً من «السيارة المركونة بجوار سيارتى خُدشت») قد تفسر

أيضًا الحذف البلاغى فى القطع المونتاجى فى السينما. ولقد اختبر كارول بعضًا من أفكاره النظرية تجريبيًا من خلال أفلام مصنوعة خصيصًا لهذا الغرض.

وفى الوقت ذاته، قام الباحثون الفرنسيون بالسعى إلى تنقيح السيميولوجيا فى ضوء تطورات علوم اللغة، ومثلما فعل جون إم كارول، قال ميشيل كولان: إن اللقطة يمكن أن تعتبر تعبيرًا لغويًا، تحت الصور والمشاهد السينمائية يمكننا أن نجد أبنية لغوية توليدية (كولان ١٩٨٥)، وأدمجت حجة كولان عناصر من النظرية النحوية المبكرة عند تشومسكى، والدلالات التوليدية عند جورج لاكوف وراى لاكيندون، والنظريات الوظيفية عند إم إيه كيه هاليداى وآخرين (أوليرى ١٩٩٩). واستخلص كولان من ذلك أنه فى عدة أوجه مهمة تقوم اللغة اللفظية وأنظمة الكتابة بتشكيل البناء السينمائى. وعلى سبيل المثال، أعتقد أن تكوين اللقطة فى السينما الغربية يتبع تركيب المبتدأ والخبر فى الجملة، وطريقة الكتابة من اليسار إلى اليمين. وقبل وفاته، كان كولان يستكشف «النحو الكبير» عند ميتز، فيما يتعلق بالتجسيدات الذهنية للمكان والزمان كما يُكشف عنهما فى التجارب الإدراكية (كولان ١٩٩٢). وتمت ترجمة الأعمال المهمة لـ «كولان» وباحثين باريسيين آخرين فى مجال السيميولوجيا، وذلك فى كتاب بوكلاند (١٩٩٥).

- الإدراك المعرفى، والتطور، والعاطفة

شهد عقد التسعينيات، والعقد الأول من القرن الحادى والعشرين، انتشارًا وتنقيحًا سريعين لنظرية الإدراك السينمائية الأنجلوأمريكية. واستمر بعض الدارسين فى الخط البنائى للبحث. وقام إدوارد برانيجان (١٩٩٢) بتطوير نماذج ذات مستويات متعددة للسرد السينمائى، معتمدًا على مصادر متعددة للتأليف السردى (الروائى). كما أظهر جيمس بيترسون (١٩٩٤) كيف أن تيارين من السينما الطليعية الأمريكية - البوب، وسينما أقل التقنيات - يتطلبان استراتيجيات للفرجة تعتمد على قواعد مخططات منهجية مميزة - وطور موراى سميث (١٩٩٥) نظرية فى رسم الشخصيات فى السينما تعتمد على مفهوم المخطط الشخصى، وتظهر كيف أن الأنماط الفيلمية المختلفة والتقاليد السينمائية نقحت هذا المفهوم لأهداف متعددة لحكاية القصص.

وفى علم النفس الأكاديمى، كانت نظريات «النظرية الجديدة» تواجَه بالتناول البيئى التطورى العام عند جيمس جيه جيبسون، الذى قال بأن النشاط الإدراكى ليس ذهنيًا تمامًا كما كان الكثيرون يعتقدون، إنه ليس مثل حل مشكلة أو الوصول إلى استنتاج. وبدلاً من ذلك، تطورت آليات منخفضة المستوى، موجودة أصلاً فى العقل، بفضل استخلاص معلومة من اتساق وانتظام البيئة الطبيعية. وبالمثل، فإن المبادرة البنائية فى الدراسات السينمائية كانت تواجَه بالتفسير التطورى للتجربة السينمائية. وكتاب «واقع الوهم» (١٩٩٦) لجوزيف أندرسون يطرح الحجة بأن العديد من عناصر التكنيك السينمائى يمكن فهمها كقدرات مستهدفة تطورت عبر تاريخ النوع الإنسانى.

وقدم أندرسون الحجة بأن رؤية الصورة باعتبار أن لها عمقًا – على سبيل المثال – ليست فرضًا متعسفًا فرضته الأيديولوجيا البرجوازية كما كان يصر بعض المنظرين أصحاب التأثير الفرنسى. كما أنها لا تعتمد على مهارة سبق تعلمها لتطبيق المخططات البصرية الصحيحة من أجل الالتباس المتأصل فى الصور، كما قالت مدرسة «النظرة الجديدة». إن الصور فى الحقيقة ليست ملتبسة وغامضة لأن النظام الحسى ليس ملتبسًا، على الأقل بالنسبة لمخلوقات مثلنا. لقد تطورنا فى عالم ثلاثى الأبعاد أتاح لنا أن نتحرك بحرية، ونظامنا البصرى منحاز بشكل تلقائى تجاه رؤية أية شريحة من العالم، باعتبارها تقدم معلومة يعتمد عليها بشأن المكان ثلاثى الأبعاد. وليس من الضرورى وجود عمليات أرقى، سواء كانت أيديولوجيا مغروسة فى الذهن، أم استدلالاً محكومًا عليه بمخططات سابقة. واستمر «واقع الواقع» لكى يطبق الاعتبارات البيئية والتطورية على تقاليد القطع المونتاجى، ورواية القصة، وتفسير الموضوع. وبالاشتراك مع باربرا فيشر أندرسون، قام جوزيف أندرسون بتطوير تناول متأثر بجيبسون للتواصل السينمائى، من خلال تجميع دراسات للباحثين النفسيين (أندرسون وأندرسون ٢٠٠٥).

ومع نهاية التسعينيات، كان مجال البحث فى الدراسات الإدراكية السينمائية يتوازى مع بعض النزعات فى علم الإدراك بشكل عام. وجاء جريجورى كورى (١٩٩٥) بالتقنيات التحليلية من فلسفة العقل، لمعالجة الأسئلة حول الصورة السينمائية. وفى الوقت الذى لم يتطور فيه أبدًا التفسير الحسابى الصرف للاستجابة السينمائية، تحول بعض الدارسين

فى اتجاه آخر، نحو علم الأعصاب. وكان هذا التطور بتشجيع جزئى على الأقل من الاهتمام الجديد بمشكلة كيف تقوم السينما بإطلاق المشاعر فى المتفرج.

كان كتاب «السرد فى السينما الروائية» قد استبعد معظم المشاعر، ليركز فقط على المشاعر «الإدراكية المعرفية» للفضول، والترقب، والمفاجأة. كما كان كارول أكثر اهتمامًا بالإحساس، ليضع نظريات حول الرعب والترقب والتشويق (إن كارول ١٩٩٠)، ونادى بنظرية للتقييم، حيث يصل الناس إلى حكم ما بشأن موقف قبل إثارتهم عاطفيًا. فلكى أشعر بالغضب، يجب أن أعتقد أن شخصًا أساء لى، وبالمثل فإننا نشعر بالتشويق والترقب خلال مشهد سينمائى لأننا نحكم أن النهاية التى نرغبها للأحداث ليست ممكنة وربما تحدث نهاية غير مرغوبة. وفى دراسة حول رسم الشخصيات فى السينما (١٩٩٥)، اعتمد موراى سميث على مفاهيم مقارنة، بتوضيح أن سير معلومات القصة وتدفقها يشكلان استجابتنا العاطفية. وفى الوقت ذاته، اعتمد على دراسات فى التقمص، والتعاطف، والمحاكاة العاطفية، ونشاطات أخرى، لكى يدرس كيف أن صناع الأفلام يمكنهم خلق مشاعر أكثر غريزية، وأقل اعتمادًا على الاستدلال الذهنى الصريح.

ولقد أصبح الاعتماد على البرهان التجريبى على الاستجابات العاطفية للسينما نزعة مميزة فى أواخر التسعينيات. وكان إيد إس تان هو أول من طرح تفسيرًا تجريبيًا كاملاً للعاطفة السينمائية، وذلك فى «العاطفة وبناء السينما الروائية» (١٩٩٦)، والذى ربط بين النشاط الذى تقوم به المخططات عند المتفرج - كما اقترحها بوردويل وآخرون - بالحالة العاطفية المركزية والطاغية، والتى تكون موضع الاهتمام، الذى يتضمن عمليات إدراكية معرفية، مثل التوقع، وانتباه، وحل المشكلات، لكنها تتيح «التطويق» أيضًا، أى حالة التوتر ثم الحل والتى تُبنى حول اهتمامات المتفرج بالشخصيات وآمالها ومخاوفها. وتأسيس الاهتمام باعتباره مركزًا للتأثيرات العاطفية للفيلم كان يسمح «تان» بأن يعالج قضايا مثل بناء الحبكة، وتدفق سير معلومات القصة، ورسم الشخصيات. لقد غزلت محاولة تان عديدًا من خيوط نظرية السينما ومن الدراسات التجريبية لفهم القصة فى السينما والأدب.

ومثل تان، بحث جريجورى سميث (٢٠٠٣) عن اقتفاء أثر مسار التأثير العاطفى المتضمن فى الفهم المتنامى عند المتفرج للفيلم الروائى. لكن سميث قال بأن الديناميكات

العاطفية كانت أقوى من فكرة «الاهتمام» عند تان، وهى الديناميكات التى تتضمن الحفاظ على الحالة المزاجية. إن الحدث فى الفيلم، وطريقة الحكى، تؤسسان لنزعات أو حالات مزاجية حرة الاتجاه تجهزنا لمشاعر قوية لكنها لحظية. وبينما ظل تان «لا أدريا» حول أحداث المخ التى تشكل أساس الجاذبية العاطفية لحكاية القصص، فإن سميث طرح فكرة الأحداث العصبية، والموجودة مركزيًا فى الحزمة العصبية، باعتبارها أسبابًا لكل من الحالات المزاجية والعواطف. كما اشترك سميث فى إعداد تجميع مهم للمقالات حول العاطفة فى السينما (بلاتينيا وسميث ١٩٩٩).

لقد قصر تان وسميث بحثهما على صناعة الفيلم التقليدى والتى تقوم على القصة. أما كتاب توربين جرودال «الصور المتحركة: نظرية جديدة فى الأنماط الفيلمية، والمشاعر والإدراك المعرفى» (١٩٩٧)، فقط طرح تفسيرًا أكثر شمولاً للتفاعل بين الإدراك والعاطفة، وجمع بين البنائية وتناول جيبسون لما يسمى «المواضعاتية البيئية»، وبذلك فإن جرودال قدم موجزًا لنظرية كلية. إنه يقول: إن الأبنية الخاصة بالمخططات، ومعظمها ناتج عن التطور، ليست مجرد استجابة للمثيرات فى الفيلم، لكنها معدة ومجهزة بواسطة حالات التأثر العاطفى عند المتفرج، وهذه بدورها يتم لإنتاجها فى المخ والجهاز العصبى المركزى.

وطبقًا لجرودال، فإن المشاهد السردية الروائية تدعونا إلى إدراك الأشياء بطريقة «فاعلة» تستهدف الشىء أو الهدف، وتخلق إيقاعًا للتوتر والاسترخاء. وهذا النشاط يميز النصف الأيمن من المخ، المختص بالتواؤم الفاعل واستثمار الآمال والمخاوف. أم المشاهد السينمائية الغنائية (الوصفية، أو غير الدرامية، والتى تتسم بامتداد الإيقاع - المترجم). فهى على النقيض تميل إلى إيقاف زمان القصة، وخلق شبكة من التداعيات المجازية التى تتوجه إلى العواطف السلبية ونشاط النصف الأيسر من المخ. وعلى سبيل المثال، وفى أحد أفلام تاركوفسكى، قد لا تكون لمشهد انهمار المطر علاقة منطقية بالأحداث، لكنه يوحى بسمات مرتبطة بالتطهير والإيناع، ولقد قام جرودال بتطوير هذه الأفكار فى «رؤى مجسدة» (وشيك الصدور). ولقد أدى التحول فى مسائل العاطفة بسميث وجرودال إلى محاولة تحديد عمليات المخ التى تشكل أساس التجربة السينمائية. وهكذا أصبح ما هو ذهنى عصبيًا بشكل صريح.

- **تطورات معاصرة**

الأبحاث السينمائية المعاصرة التى شكلتها العلوم الإدراكية يمكن أن يقال عنها إنها سيطرت على مجال صغير وإن يكون متميزًا داخل الدراسات السينمائية. وتشير الدراسات المنشورة التى تقوم على الجمع بين العلوم - مثل بوكلاند (٢٠٠٠)، وجوليبه (٢٠٠٢)، وبيرون (٢٠٠٢)، وبيرسون (٢٠٠٣)، وبوردويل (٢٠٠٧)، وبلاتينيا (وشيك الصدور) إلى أن البرنامج البحثى يزداد تماسكًا وانتشارًا، وكذلك سلسلة من المؤتمرات العالمية حول الموضوع، تحت رعاية «جمعية الدراسات الإدراكية للصورة المتحركة». وبرغم أن الدراسات السينمائية الإدراكية لم تصل إلى النضج بعد، فإنها تظل أحد المجالات الرئيسية حيث الأفكار من الفلسفة وعلوم الإدراك صاغت الأبحاث فى نظرية وتحليل الفنون.

* * *

انظر أيضًا «الوعى» (الفصل ٤)، «العاطفة وإحداث التأثير العاطفى» (الفصل ٨)، «التقمص والتفاعل مع الشخصية» (الفصل ٩)، «الإغلاق السردى» (الفصل ١٩)، «الفرجة والمشاهدة» (الفصل ٢٣)، «كريستيان ميتز» (الفصل ٣٦)، «السيميوطيقا والسيميولوجيا» (الفصل ٤٢)، «ديفيد بوردويل» (الفصل ٢٩)، «نويل كارول» (الفصل ٣١).

المراجع

Anderson, J. D. (1996) *The Reality of Illusion: An Ecological Approach to Cognitive Film Theory*, Carbondale: Southern Illinois University Press.

Anderson, J. D., and Anderson, B. F. (eds.) (2005) *Moving Image Theory: Ecological Considerations*, Carbondale: Southern Illinois University Press.

Bordwell, D. (1985) *Narration in the Fiction Film*, Madison: University of Wisconsin Press.

—— (1988) *Ozu and the Poetics of Cinema*, London: British Film Institute; Princeton, NJ: Princeton University Press.

—— (1989a) "A Case for Cognitivism," *Iris* 9: 11–40.

—— (1989b) *Making Meaning: Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema*, Cambridge, MA: Harvard University Press.

—— (1997) *On the History of Film Style*, Cambridge, MA: Harvard University Press.

—— (2007) *Poetics of Cinema*, New York: Routledge.

Bordwell, D., and Carroll, N. (eds.) (1996) *Post-Theory: Reconstructing Film Studies*, Madison: University of Wisconsin Press.

Branigan, E. (1992) *Narrative Comprehension and Film*, London and New York: Routledge.

Brooks, V. (1984–5) "Film, Perception, and Cognitive Psychology," *Millennium Film Journal* 14–15 (fall–winter): 105–26.

Bruner, Jerome (1973) *Beyond the Information Given: Studies in the Psychology of Knowing*, New York: Norton.

Buckland, W. (ed.) (1995) *The Film Spectator: From Sign to Mind*, Amsterdam: Amsterdam University Press.

—— (2000) *The Cognitive Semiotics of Film*, Cambridge and New York: Cambridge University Press.

Carroll, J. M. (1980) *Toward a Structural Psychology of Cinema*, The Hague and New York: Mouton Publishers.

Carroll, N. (1985) "The Power of Movies," *Daedalus* 114 (fall): 79–103. Reprinted in *Theorizing the Moving Image* (Cambridge and New York: Cambridge University Press, 1996).

—— (1990) *The Philosophy of Horror, or Paradoxes of the Heart*, New York: Routledge.

—— (1996) *Theorizing the Moving Image*, Cambridge and New York: Cambridge University Press.

Colin, M. (1985) *Langue, Film, Discours: Prolégomènes à une sémiologie générative du film*, Paris: Klincksieck.

—— (1992) *Cinéma, television, cognition*, Nancy: Presses Universitaires de Nancy.

Currie, G. (1995) *Image and Mind: Film, Philosophy, and Cognitive Science*, Cambridge and New York: Cambridge University Press.

Gardner, H. (1985) *The Mind's New Science: A History of the Cognitive Revolution*, New York: Basic Books.

Gombrich, E. H. (1960) *Art and Illusion: A Study in the Psychology of Pictorial Representation*, New York: Pantheon.

—— (1982) *The Image and the Eye: Further Studies in the Psychology of Pictorial Representation*, Ithaca, NY: Cornell University Press.

Grodal, T. (1997) *Moving Pictures: A New Theory of Film Genres, Feelings, and Cognition*, Oxford: Clarendon Press; New York: Oxford University Press.

—— (forthcoming) *Embodied Visions: Evolution, Emotion, Culture, and Film*, Copenhagen: University of Copenhagen Press.

Hochberg, J. (1964) *Perception*, Englewood Cliffs, NJ: Prentice-Hall.

Hochberg, J., and Brooks, V. (1978) "The Perception of Motion Pictures," in E. C. Carterette and M. P. Friedman (eds.) *Handbook of Perception*, vol. 10: *Perceptual Ecology*, New York: Academic Press, 259–304.

—— (1996) "Movies in the Mind's Eye," in D. Bordwell and N. Carroll (eds.) *Post-Theory: Reconstructing Film Studies*, Madison: University of Wisconsin Press, 368–87.

Jullier, L. (2002) *Cinéma et cognition*, Paris: L'Harmattan.

Lowry, E. (1985) *The Filmology Movement and Film Study in France*, Ann Arbor, MI: UMI Research Press.

Mandler, J. M. (1984) *Stories, Scripts, and Scenes: Aspects of Schema Theory*, Hillsdale, NJ: L. Erlbaum Associates.

Messaris, P. (1994) *Visual Literacy: Image, Mind, and Reality*, Boulder, CO: Westview Press.

Metz, C. (1974) *Film Language*, trans. M. Taylor, New York: Oxford University Press.

Mitry, J. (1997) *The Aesthetics and Psychology of the Cinema*, trans. C. King, Bloomington: Indiana University Press.

Münsterberg, H. (2002) *Hugo Münsterberg on Film:* The Photoplay – A Psychological Study, *and Other Writings*, ed. A. Langdale, New York: Routledge.

O'Leary, B. (1999) *Michel Colin's Generative Semiology: A Post-Metzian Phase of Linguistics in Film Theory* PhD thesis, University of Texas at Dallas.

Perron, B. (ed.) (2002) *Cinéma: Journal of Film Studies* 12(2) (special issue, cinema and cognition).

Persson, P. (2003) *Understanding Cinema: A Psychological Theory of Moving Imagery*, Cambridge and New York: Cambridge University Press.

Peterson, J. (1994) *Dreams of Chaos, Visions of Order: Understanding the American Avant-garde Cinema* Detroit: Wayne State University Press.

Peterson, M. A., Gillam, B., and Sedgwick, H. A. (eds.) (2007) *In the Mind's Eye: Julian Hochberg on the Perception of Pictures, Films, and the World*, Oxford and New York: Oxford University Press.

Plantinga, C. (forthcoming) *Moving Viewers: American Film and the Spectator's Experience*, Berkeley: University of California Press.
Plantinga, C., and Smith, G. M. (1999) *Passionate Views: Film, Cognition, and Emotion*, Baltimore, MD: Johns Hopkins University Press.
Saussure, F. de (1970) *Course in General Linguistics*, trans. W. Baskin, London: Fontana.
Smith, G. M. (2003) *Film Structure and the Emotion System*, Cambridge and New York: Cambridge University Press.

COGNITIVE THEORY

Smith, M. (1995) *Engaging Characters: Fiction, Emotion, and the Cinema*, Oxford: Clarendon Press; New York: Oxford University Press.
Tan, E. (1996) *Emotion and the Structure of Narrative Film: Film as an Emotion Machine*, trans. B. Fasting, Mahwah, NJ: Erlbaum.
Wilson, G. M. (1986) *Narration in Light: Studies in Cinematic Point of View*, Baltimore, MD: Johns Hopkins University Press.

(٣٤)

جيـل دولـوز

رونالد بوج

عندما توفى جيل دولوز فى ٤ نوفمبر فى عام ١٩٩٥، كان معروفًا بأنه واحد من الفلاسفة المهمين بين أبناء جيله. ومن بين كتبه العديدة، هناك مجلدان عن السينما: «سينما ١: صورة الحركة» (١٩٨٦) و«سينما ٢: صورة الزمن» (١٩٨٩)، وهما من أكثر أعماله تأثيرًا، ولاتزال مكانته وفلسفته ودراساته السينمائية محل جدال كبير. إنه يعود إلى مئات من الأفلام بدءًا من السينما الصامتة وحتى الثمانينيات، ويناقش أمورًا سينمائية محددة مثل التكوين، واللقطة، والمونتاج، وعمق البؤرة، وما إلى ذلك، ويطرح نموذجًا سيميوطيقيًا للصور السينمائية، ومع ذلك فهو يصر على أن عمله يختص بالفلسفة الخالصة. وبالنسبة له فإن الفلسفة والفنون كلتيهما طرق للخلق، لكن الفلاسفة يخلقون بالمفاهيم، بينما يخلق الفنانون بالأحاسيس. ومن ثم فإن نظريته السينمائية ليست «عن» السينما، لكنها عن المفاهيم التى توجِد السينما» (دولوز ١٩٨٩، ص ٢٨٠). إن هذه المفاهيم ليست سابقة الوجود داخل السينما، «ومع ذلك فإنها مفاهيم السينما، وليست نظريات عن السينما. إن هناك دائمًا زمنًا، منتصف النهار ومنتصف الليل، حين يجب ألا نسأل أنفسنا بعد ذلك «ما السينما؟»، ولكن نسأل «ما الفلسفة؟»...» (دولوز ١٩٨٩، ص ٢٨٠). لذلك قد تعتبر كتب دولوز السينمائية «تفكيرًا فلسفيًا جنبًا إلى جنب السينما، وتدريبًا على فتح تطبيق مفاهيم الفلسفة على السينما حيث «التطبيق الجديد للصور والعلامات» (دولوز ١٩٨٩، ص ٢٨٠).

يقول دولوز عن دراسته: إنها ليست تاريخًا في السينما، بل «تصنيفًا، محاولة لتصنيف الصور والعلامات» (دولوز ١٩٨٦، ص ١٤ من المقدمة). إنه يقسم هذه الصور والعلامات إلى نوعين كبيرين: صور الحركة وصور الزمن، وكتابه «سينما ١» مكرس لصورة الحركة والسينما الكلاسيكية، بينما «سينما ٢» مكرس لصورة الزمن والسينما المعاصرة. ومع ذلك فإن هناك إحساسًا بأنه حتى صور الحركة هي صور للزمن، حيث إن الزمن في النهاية هو عنصر أساسي من كل السينما. ويحدد دولوز كلاً من تشارلز ساندرز بيرس، وهنري بيرجسون، باعتبارهما دليلين مهمين في رحلة بحثه. إن بيرس والسيميوطيقا عنده يقدمان لدولوز علاجًا لما يراه سيميولوجيا سوسير، التي تم توجيهها بشكل خاطئ على يدي جزء كبير من نظرية السينما في فرنسا، كما أن دولوز يستخدم بشكل خلاق تصنيفات بيرس عن «الأول» و«الثاني» و«الثالث»، بالإضافة إلى العديد من مخططات بيرس التصنيفية عن العلامات الفردية. وبرغم هذه الاستعارات، فإن معالجة دولوز للسينما تعتمد في جوهرها على بيرجسون أكثر من اعتمادها على بيرس.

إن دولوز يقتفي أثر بيرجسون في ملاحظة أننا بشكل طبيعي نضفي صفات المكان على الزمن، ونتعامل مع الزمن باعتباره تتابعًا لحالات منفصلة من أشياء مصمتة في وعاء مكاني ساكن، وحركة هذه الأشياء هي مجرد تغيير يؤثر على الأشياء من خارجها. ويعارض بيرجسون ذلك بأن الزمن ليس تتابعًا لنقاط على خط، لكنه تدافع ديناميكي لماضٍ يندفع إلى حاضر ثم إلى مستقبل، لذلك فإن الماضي محتوى في الحاضر، والحاضر مستمر في المستقبل. كما يلاحظ بأن الحركة لا يمكن فصلها عن الشيء الذي يتحرك، وأن الحركة ظاهرة مكانية وزمانية لا يمكن فصلها، وأخيرًا فإنه يلاحظ أن مفهوم الأشياء الثابتة ذاته ليس له معنى في عالم الصيرورة والحركة الزمانية المكانية التي لا يمكن فصلها. وبدلاً من ذلك يجب فهم العالم باعتباره كلاً في حالة تذبذب، مجموعة من القوى التي تؤثر على بعضها البعض وتحرف بعضها عن مسارها، وتغيرات تشكل «كلاً» محيطيًا لا يمكن فصل مكوناته، مفتوحًا من حيث المكان والزمان. ويقول دولوز: إن صور الحركة في السينما تتيح لنا أن نرى المكان – الزمان باعتباره تغيرات في هذا «الكل» المفتوح. إننا نرى «قطعة متحركة» – شريحة أو جزءًا – من هذا «الكل» المفتوح. ومن خلال المونتاج يكون لدينا تجسيد غير

مباشر لذلك «الكل» المفتوح. واللقطات المختلفة فى الفيلم - فى مصطلحات دولوز هى «تعبيرات» عن «الكل» المفتوح. إن دولوز يأخذ مفهوم «التعبير» من بعض الأفلاطونيين الجديد فى القرون الوسطى، والذين يتصورون العلاقة بين «الله الواحد الأحد» والكائنات العديدة المخلوقة فى العالم، كعلاقة بين التصريح والتضمين. وطبقًا لهذا النموذج، فإن الكل يكشف عن نفسه أو يصرح بها من خلال الأجزاء، ويظل الكل مكويًا أو متضمنًا فى كل من هذه الأجزاء. لذلك فإن كل لقطة فى فهم دولوز للقطة والمونتاج هى نوع من الكشف عن «الكل» المفتوح والذى يتجسد بشكل غير مباشر فى المونتاج، كما أن «الكل» ينطوى أو يتم تضمينه فى كل لقطة.

تكشف إذن صورة الحركة عن نفسها كقطع متحركة من «الكل» المفتوح، لكنها تأتى أيضًا فى أنواع متعددة، ينظمها دولوز فى تصنيف محكم ومعقد. ومرة أخرى يكون بيرجسون دليله ومرشده. لقد لاحظ بيرجسون فى «المادة والذاكرة» (١٩١١، ١٨٩٦) أن الواقعيين والمثاليين يتجادلون بلا نهاية حول إذا ما كان الواقع موجودًا خارجنا أم أنه فى رؤوسنا فقط، وبعد أن يفصلوا الذات عن الموضوع، يحاولون بلا جدوى ضم الجزءين معًا. ويقترح بيرجسون بدلاً من ذلك اعتبار أن الواقع «صور» أو هذا ما يبدو. وبمعنى ما فإن بيرجسون يفعل هنا ما يفعله هوسيرل والظاهراتيون، بالإصرار على أن الموضوع يبدو فقط باعتباره «مدركًا» عن طريق الوعى، باعتباره ظاهرة ذاتية موضوعية لا يمكن فصلها. ويشير دولوز إلى أن ما هو مهم فى نظرية بيرجسون هو أنه لا يبدأ بالذات المدركة، كما يفعل هوسيرل، لكنه «يستقى» هذه الذات من الصور. إن بيرجسون يطلب منا أولاً أن نتخيل عالمًا (أو كونًا) من الصور، حيث كل صورة استجابة مباشرة ولحظية لحركات كل الصور حولها، والكل يشبه مجموعة من الجزيئات التى تتصادم وترتطم مع بعضها. ثم يطلب منا أن نتخيل جزئيًا - عند ارتطام جزىء مجاور له به - يتردد للحظة، أو يتحرك فى اتجاه غير متوقع، ويقول بيرجسون أن هذا الجزئ هو صورة حية، والتى هى «مركز اللاحتمية» (بيرجسون ١٩١١، ١٨٩٦، ص ٢٨)، وما نطلق عليه الوعى هو مركز اللاحتمية ذاك، ويمكننا أن نفرق بين ثلاث لحظات فى استجابة الصورة الحية لما يحيط بها: لحظة «الإدراك»، والموجهة إلى توقع ما الحركة التى سوف تصطدم بها من الخارج،

ولحظة «التأثر» والتى تشعر فيها الصورة الحية بالحركات المتصادمة من الداخل، ولحظة «الفعل»، حيث الصورة الحية يستجيب لما يحيط بها من خلال فعل من نوع ما. وإدراك الصورة الحية – عند بيرجسون – هو دائمًا عملية «طرح» للصفات من الموضوع أو الشئ المدرَك. إن الإدراك هو مسألة استبعاد هذه الصفات التى لا تثير اهتمام الصورة الحية، وليست لها فائدة فى بقائها حية. ونحن البشر – على سبيل المثال – لا ندرك الأشعة تحت الحمراء وفوق البنفسجية، إن أعيننا تستبعد هذه الأشعة، تطرحها من الأشياء المحيطة.

الإدراك إذن يصنع ما يطلق عليه دولوز «صورة الإدراك»، وهى نوع من وضع العالم فى إطار يُبقى على منتخبات من العناصر المتلائمة مع اهتمامات وأغراض المدرِك. ويلاحظ بيرجسون أيضًا أنه فى الصور الحية يكون الإدراك مرتبطًا بالفعل على نحو لا ينفصم. إننا نتوقع لأفعالنا وردود أفعالنا، وعندما نفعل ذلك يأخذ استيعابنا للعالم من حولنا شكلاً، نوعًا من تقوس المكان وتنظيم مكوناته طبقًا لتوقعاتنا، وخططنا، وعاداتنا ورغباتنا، وما إلى ذلك. ومثل هذا التقوس الذى يبنى المحيط حول الصورة الحية يطلق عليه دولوز «صورة الفعل». وأخيرًا فإن الصورة الحية تشعر بالحركات المتصادمة من داخلها، وبمعنى ما «تترجم» حركات الإدراك الداخلية إلى حركات خارجية من الفعل. وما يطلق عليه بيرجسون «التأثير» هو «نزوع حركى للعصب الحسى» (بيرجسون ١٩١١، ١٨٩٦، ص ٥٦)، ويعيد دولوز صياغته إلى «جهد حركى على الصفيحة المدرِكة غير المتحركة» (دولوز ١٩٨٦، ص ٦٦). إن ما تفعله هذه الصفيحة المدرِكة، أو السطح المدرِك، للصورة الحية هو استخلاص السمات النقية التى تحتوى على كل من اصطدام العواطف المدرَكة على جسم الصورة الحية، وأفعال المستقبل للصورة الحية. ومن هذا التأثير ينبع «صورة التأثير»، وهى صورة لسمة نقية. وفى أول تناول، يطبق دولوز هذه الثلاث «حركات الصور» على السينما من خلال الربط بين صورة الإدراك واللقطة العامة، وبين صورة الفعل واللقطة المتوسطة، وبين صورة التأثير واللقطة القريبة. لكنه سرعان ما يعقد هذا النظام البسيط، عندما يجد طرقًا مختلفة يمكن بها إقامة علاقة بين كل من صور الحركة الثلاث وأنواع الثلاث لقطات، لتتولد ثلاث صور حركة إضافية، وهى صورة العلاقة (صور تكشف عن علاقة ذهنية بين كيانات)، وصورة الدافع (فى منتصف الطريق بين صورة التأثير وصورة

الفعل)، وصورة الانعكاس (فى منتصف الطريق بين صورة الفعل وصورة العلاقة). ومن هذه الست صور الحركة، يصوغ دولوز تصنيفًا للعلامات السينمائية، لكل علامة نوع خاص من الصورة. ويقول دولوز: إن كل حركة يمكن رؤيتها بثلاث طرق: كوظيفة للفاصلة الضئيلة فى الحركة، وكوظيفة لكل الحركة، وكوظيفة لظهورها التوليدى من الفوضى غير الواضحة للحركة. ويعرِّف دولوز العلامة إذن «بطريقة مختلفة تمامًا عن طريق بيرس، باعتبارها إشارة محددة تشير إلى نوع من الصور، سواء من وجهة نظر تكوين ثنائى القطبية (أقل قدر من الفاصلة أو كل الحركة)، أو من وجهة نظر توليدها» (دولوز ١٩٨٩، ص ٣٢). وهكذا. وحيث إن كل صورة من ست صورة الحركة يمكن رؤيتها بثلاث طرق، فإن هناك من الناحية النظرية ثمانية عشر نوعًا من علامات صور الحركة. (من الناحية الفعلية، فإن التسمية التى استخدمها دولوز هى بشكل ما اتفاقية، وعدد الإشارات التى يحددها يتراوح بين أربع عشرة وثلاث وعشرين، حسب ما يعتبر علامة مستقلة أو مجرد تقسيم فرعى لعلامة مفردة. انظر بوج (٢٠٠٣، ص ٦٥– ١٠٥، من أجل مناقشة تفصيلية لهذا التصنيف).

إن هذه الصور الحركة الست، وعلاماتها الثمانى عشرة، منظمة حول «مراكز اللاحتمية»، أو الصور الحية، لكن هذه الصور تظهر فقط من جزء من «الكل» المحيطى الترددى، وتبقى أيضًا جزءًا منه. وحيث إن الحركة لا يمكن فصلها عن الكيان المتحرك، فإن ذلك «الكل» يتردد فى اهتزازات متصلة من مادة الحركة. وحيث إن «الكل» يتألف من صور، فإن بداخل «الكل» تكون صور الحركة والمادة المتدفقة شيئًا واحدًا» دولوز (١٩٨٦، ص ٥٩). وعلاوة على ذلك، فإن دولوز يقول: إن ما هو متضمن فى معادلة بيرجسون بين المادة والصورة هو افتراض مسبق أن الكل «مصنوع كله من الضوء... وهوية الصورة والحركة تنبع من هوية المادة والضوء. الصورة هى الحركة، تمامًا كما أن المادة هى الضوء» (دولوز ١٩٨٦، ص ٦٠). ومع ذلك فإن التدفق المحيطى للحركة أو المادة أو الصورة أو الضوء ليس شيئًا خاملاً. فالصورة الحية هى مركز اللاحتمية، حيث الإدراك أو الوعى انتقائى، يقوم على طرح واستبعاد المؤثرات. إن ما يتضمنه ذلك هو أن الصور الحية فى النهاية ليست أكثر إدراكًا من الصور غير الحية، لكنها أقل. إن كل الصور غير الحية تستجيب لكل المشاعر المحيطة،

ومن ثم فإن لديها الإدراك الكامل لكل ما يحيط بها (ما أطلق عليه هو هوايتهيد «الفهم الحسى» أو «الإدراك الحسى»). بينما الصور الحية تتجاهل بعض الحركات وتتعرف على البعض الآخر. إن الأشكال المختلفة للإدراك أو الوعى إذن منتشرة فى كل الأشياء، كما أن إدراك / وعى الكائنات الحية هو مجرد انتقاء متخصص لصور. إن هذا الوعى الذى يقوم بالانتقاء – عندما نتصوره فى شكل ضوء – يمكن التفكير فيه على أنه شاشة سينمائية، والتى تسد وتوقف التدفق الكونى للضوء، وتختار بعض العناصر لتسقطها على سطحها، وتسمح لعناصر أخرى أن تمر من خلالها دون أن نراها. «وباختصار فإن الوعى ليس هو الضوء، إنه مجموعة من الصور، أو الضوء، الوعى، المحايث للمادة (المتأصل فيها)» (دولوز ١٩٨٦، ص ٦١)، ولهذا السبب فإننا قد نرى «الكون باعتباره سينما فى ذاته، ما بعد السينما» (دولوز ١٩٨٦، ص ٥٩). إن «الكل» المتردد فى ذبذبات للمادة أو الحركة أو الصورة أو الضوء هو «نوع من مستوى المحايثة» (دولوز ١٩٨٦، ص ٥٩،٥٨) منه تولد علامات وصور حركة عديدة، لكنه يبقى محايثًا بداخلها. إن مستوى المحايثة أو مستوى المادة هو مجموعة من صور الحركة، مجموعة من الخطوط أو الأشكال الضوئية، سلسلة من وحدات الزمان المكان « (دولوز ١٩٨٦، ص ٦١).

وكل من صور الحركة وصور الزمان هى تجليات للكل المفتوح. وما يفرق بين صور الحركة للسينما الكلاسيكية عن صور الزمان للسينما الحديثة هو: أن صور الحركة تنتظم بواسطة مخططات حسية حركية. وبكلمات بسيطة فإن هذا يعنى أن الزمان والمكان اللذين ينظمان صور الحركة هما فى توافق مع تصنيفاتنا المعتادة للتعاقب الزمنى المنتظم فى المكان الديكارتى النيوتونى (نسبة إلى ديكارت ونيوتون). إن هذا الزمان المكان يتطابق مع عاداتنا اليومية، وممارساتنا، واحتياجاتنا، ورغباتنا، ومخاوفنا، وتوقعاتنا، وكلها جزء من وجودنا المتجسد باعتبارنا كائنات «تشعر» و«تفعل» فى العالم. وهذه الممارسات المعتادة للإحساس والفعل تشكل مخططات حسية حركية تبنى الزمان المكان بالنسبة لنا، لذلك وبرغم أن السينما الكلاسيكية تتيح لنا أن نرى التدفق الديناميكى للزمن، وعدم فصل الحركة عن الأشياء، وانحرافات الكل المتردد فى ذبذبات عن المسار، فإنها تفعل ذلك فقط فى توافق مع الأبنية المعتادة لمخططاتنا الحسية الحركية. إذن فى السينما الكلاسيكية، وأيًا

ما كانت الصور تشبه الحلم، أو مشوشة، أو متعارضة، أو مضطربة، فإنها فى النهاية تتم تطبيعها لتصبح عادية، وذات معنى، فيما يخص عالمنا المعتاد للإحساس والفعل.

وبالنسبة لدولوز، فإن التقسيم المهم فى تاريخ السينما ليس بين السينما الصامتة والناطقة، ولكن من بين السينما الكلاسيكية - الصامتة والناطقة - والسينما الحديثة، وهذا التقسيم يميزه انهيار المخططات الحسية الحركية. يجد دولوز هذا الانهيار أولاً فى الواقعية الجديدة الإيطالية، ثم فى الموجة الجديدة الفرنسية ولايزال موجودًا فى السينما الألمانية فى آخر الستينيات. إن ما نراه فى هذه الحركات السينمائية هو علامات ضوئية وعلامات صوتية، صور بصرية وصور صوتية، لا يمكن استيعابها بسهولة داخل الزمان المكان المعتاد. ومع انهيار المخطط الحسى الحركى، وظهور العلامات الضوئية والعلامات الصوتية، تعكس الحركة والزمان علاقتهما الواحدة بالأخرى. فى السينما الكلاسيكية يكون الزمان تابعًا للحركة، أى أن الحركة التى ينظمها المخطط الحسى الحركى تولد نوعًا موحدًا من الزمن. وعلى النقيض، وفى السينما الحديثة، تكون الحركة تابعة للزمن. وبكلمات أخرى، فإن الأشكال المختلفة للزمن تولد حركات هى بالمعايير المعتادة شاذة وغير عادية وغير منتظمة، لكن هناك وظائف لأشكال الزمن تولدها. وعند تولد أشكال الزمن فى السينما هذه الحركات، فإننا نتوقف عن رؤية صور الحركة، ونبدأ فى رؤية صور الزمن، صور أشكال الزمن التى تشكل أساس فهمنا المعتاد للعالم.

ويقسم دولوز صور الزمن إلى تصنيفين كبيرين، تلك التى تتعلق «بنظام الزمن»، وتلك التى تتضمن «الزمن كسلسلة». وصور الزمن المتعلقة بنظام الزمن تقع فى مجموعتين، يطلق عليهما دولوز «صفائح أو صفحات الماضى» و«قمم الحاضر». إن مفهوم صفحات الماضى يطوره دولوز عن مفهوم بيرجسون عن الذاكرة والماضى الافتراضى. فإن بيرجسون يقول إن هناك فرقًا نوعيًا بين الحاضر والماضى، وأننا عندما نتذكر شيئًا فإننا لا نُحضره ببساطة إلى حاضرنا فى لحظة كانت موجودة فى وقت ما واختفت الآن فى الماضى، لكننا نقفز من الحاضر إلى وسيط مختلف، ماضٍ افتراضى، منطقة حيث الحقيقى فيها ليس واقعًا فعليًا. إن الواقع الافتراضى عالم توجد فيه أحداث الماضى معًا، وهذا العالم يمتد من أقدم الأحداث حتى الحاضر. وحيث إن الماضى الافتراضى مختلف

نوعيًا عن الحاضر الفعلى، فإن هذا الماضى لا يمكن أن يتشكل من مواد الحاضر، كما لا يستطيع أن يأخذ شكلاً فى لحظة معينة من الماضى، حيث إن هناك فجوة بين الحاضر وبداية الماضى. وهو يستنتج أنه لذلك فإنه يجب أن تكون هناك ذاكرة للحاضر. إن كل لحظة فى الحاضر مزدوجة، إنها فى وقت واحد لحظة من الحاضر الفعلى والماضى الافتراضى. (إن هذه الازدواجية التى يصفها دولوز بأنها «بلورة الزمن»، وهى صور نرى فيها «الصورة الفعلية وصورتها الافتراضية، إلى درجة أنه لا تبقى أية رابطة بين الحقيقى والمتخيل، لكنهما الاثنان معًا على نحو لا يمكن فصلهما أو تمييزهما، فى تبادل إدراكى» (دولوز ١٩٨٩، ص ٢٧٣)، ويفحص دولوز بلورات الزمن تلك بالتفصيل فى أفلام أوفولز، ورينوار، وفيلليني، وفيسكونتى). وعندما يتحقق وجود تلك اللحظة من الماضى الافتراضى، فإنها تشكل على الفور جزءًا من الامتداد الكلى للماضى الافتراضى. وفى تدفق الزمن من الماضى إلى الحاضر وفى اتجاه المستقبل، فإن الماضى يبقى فى الحاضر. إن الزمن يحتفظ بنفسه فى نفسه تلقائيًا، وهذا البقاء فى الحاضر هو الماضى الافتراضى.

ويصور بيرجسون الماضى الافتراضى كمخروط (قُمع)، قمته هى الحاضر. وعندما نحاول أن نتذكر شيئًا. فإننا نغوص فى هذا المخروط ونحط على مستوى فى المخروط، إنه شريحة أو صفحة من الماضى، وهناك نبحث عن ذكرى محددة، وإذا لم نجدها، نتحرك إلى صفحة أخرى من المخروط. ويقول دولوز: إن المخرجين فى السينما المعاصرة يقدمون لنا أحيانًا صورًا تجعل هذا الشكل من الزمان مرئيًا. وهو يرى أن آلان رينيه من بين الممارسين العظام لهذا النوع من السينما، فكل فيلم من أفلامه يكشف عن صفحات الماضى، وهو يفرد ويطوى هذه الصفحات معًا، ويمر بالمستويات عبر هذه الصفحات المختلفة. والأفلام مثل التى صنعها رينيه تعامل فى الأغلب باعتبارها تجريبيًا فى السرد، أو استكشافات فى علم نفس الذاكرة، لكن دولوز يقول: إن الأبنية السردية فى مثل هذه الأفلام منتجات ثانوية لشكل الزمان، وأن اللعب لا علاقة له بعلم النفس. إن الماضى الافتراضى ذاته هو ذاكرة، ذاكرة عالم ضخمة نتحرك فيها وبداخلها، مثل السمكة التى تسبح فى المحيط. وما يفعله مخرجون مثل رينيه هو خلق صور لهذا المحيط من الذاكرة تطفو وتسبح فيه الشخصيات.

وفى قمم الحاضر، يصبح أحد أشكال الزمن مرئيًا، يأخذه دولوز عن لايبينتز، ويحوره من خلال بورجيس. إن هذا الزمان فى جوهره هو متاهة متشعبة من عوالم ممكنة وموجودة معًا. إننى عند كل لحظة قد أقرر أن أفعل شيئًا أو آخر، أن أعود إلى المنزل أو أذهب إلى العمل، أن أقتل شخصًا أو لا أقتله، وبعد هذا القرار سوف تتلو قرارات أخرى فى لحظات حاضر أخرى، وكل قرار مرتبط بالقرار الذى يسبقه. وكل قرار يشبه تفرعًا فى طريق، تفرعًا فى الزمان، وفى كل فرع هناك تتابع فى القرارات يمكن أن يرى أنه ينتمى إلى عالم ممكن. ففى عالم منها، أقرر أن أبقى فى المنزل، ثم أقرر أن أشاهد التليفزيون. وفى عالم آخر، أذهب إلى العمل وأقتل مديرى، وفى عالم ثالث أذهب إلى العمل وأقرر ألا أقتل مديرى اليوم. وبعض هذه العوالم تكون منسجمة مع بعضها أو ممكنة الوجود معًا، ويكون بعضها الآخر متعارضة مع بعضها البعض أو غير ممكنة الوجود معًا. (على سبيل المثال، العالم الذى أقتل فيه مديرى غير ممكن الوجود الذى لا أقتله فيه). وعند لايبينتز، فإن هذه العوالم الممكنة - سواء كانت ممكنة الوجود معًا أم لا - موجودة فى عقل «الله». وما يجده دولوز فى السينما المعاصرة هو وجود مشترك مشابه للعوالم ممكنة الوجود معًا أو غير ممكنة الوجود معًا، ليس كانعكاس للعقل المقدس، وإنما كصورة للمتاهة المتشعبة لكل أشكال الواقع الممكن. وعلى سبيل المثال فى أفلام روب جرييه، هناك رجل يخنق امرأة، وهو فى مشهد تالٍ يطعنها، وفى مشهد أخير يبقى عليها. ومرة أخرى فإن ما يبدو مجرد تجريب لاهٍ بالسرد يكون فيه المؤلف يجرب خطوطًا قصصية مختلفة، أو صورًا حقيقية للزمان. والثلاثة مشاهد للرجل والمرأة هى لحظات حاضرة لعوالم ممكنة، قمم مدببة لمخروطات الزمن، نقاط الحاضر، ويقفز الفيلم من قمة إلى أخرى، من حاضر إلى آخر فى عوالم ممكنة وموجودة معًا.

إن صور الزمن ذات العلاقة بالزمن باعتبارها سلسلة تجسد على نحو مرئى القوة الديناميكية للزمن. والزمن عند بيرجسون هو «الأبد»، اندفاع الماضى إلى الحاضر وفى اتجاه المستقبل، وما تفعله صور الزمن من هذا النوع هى أنها تجسد على نحو بصرى الصيرورة الحيوية للزمن، حتى إن ما قبل وما بعد يأتيان إلى صورة الحاضر. وفى صور الحركة، فإن ما قبل وما بعد هما مجرد لحظات فى التتابع الفعلى للحظات، وموقعها فى التتابع يتحدد من

خارج التتابع ذاته. وعلى النقيض، فى صور الزمن، فإن ما قبل وما بعد هما «سمة متأصلة فيما سوف يأتى فى الزمن» (دولوز ١٩٨٩، ص ٢٧٥). إن صورة الزمن هذه للصيرورة الحيوية تحول التتابع إلى سلسلة، التى يعرِّفها دولوز على أنها «تتابع من الصور، لكنها الصور التى تنحو فى ذاتها فى اتجاه حد من الحدود، والذى يوجه ويلهم التتابع الأول (ما قبل)، وتفضى إلى تتابع آخر منظم كسلسلة تنحو بالتالى فى اتجاه حد آخر (ما بعد)» (ص ٢٧٥). إن صور الزمن كسلسلة تكشف عن الزمن كقوة، وصور الزمان تلك هى «قوة الزائف»، حيث أنها قوى الصيرورة، تغير ديناميكى، تحول، ومن ثم فإنها قوى تعارض تقوض الهويات الثابتة، وبالتالى تكشف عن زيف الحقائق المعروفة وتولد أشكالاً جديدة.

هذه إذن هى صور الزمن الأساسية التى توجد عند انهيار المخطط الحسى الحركى، إنها صفحات الماضى وقمم الحاضر (نظام الزمن)، وقوى الزائف (الزمن كسلسلة). وما هو مشترك فى كل صور الزمن تلك هى طريقة البناء السينمائى الذى يعتمد على «الفجوة»، أو الفراغ «بين» الصور. ففى السينما الكلاسيكية، يكون العالم الفيزيقى الموجود داخل الكادر فى لقطة قادرًا أساسًا على الامتداد فى الزمان والمكان لكى يندمج مع عالم واحد موحد. وعندما ينهار المخطط الحسى الحركى فى السينما الحديثة، فإن الصور تنفصل عن تتابعها المعتاد. فالصور التى كانت مرتبطة معًا فى سلسلة، ينفك هذا الرابط، وتكون المشكلة هى ربطهما معًا، أو «إعادة تقييدها» فى سلسلة من تجميعات جديدة. وفى السينما الكلاسيكية، فإن المخطط الحسى الحركى يؤكد أن الفجوة بين اللقطات هى مجرد وظيفة للقطة الأولى و أو اللقطة الثانية، ولكن فى السينما الحديثة تكتسب الفجوة قيمة فى حد ذاتها. إن «القطع المونتاجى المنطقى» بين اللقطات يحل محله «قطع غير منطقى أو غير عقلانى»، قطع يفضل الفراغات بين اللقطات. والمبدأ الذى يحكم تكوين السينما فى السينما المعاصرة هو اختيار الصور التى تصنع فجوات. تصور مثلاً الصورة (أ)، إن ما تصنعه الصورة التالية هو قوة ديناميكية من خلال الاختلاف عن الصورة السابقة، وتسمح بمزيد من تجاوز الصور المختلفة ديناميكيًا. إن الطريقة هى طريقة «بين»، طريقة «وهذا وذاك وتلك»: (أ) و(م) و(هـ)... إلخ. فى السينما الحديثة، يكون الفراغ البينى هو الذى يحدد كادرات اللقطات، وزوايا الكاميرا وحركاتها، والمونتاج، وأيضًا العناصر الصوتية

وعلاقتها بالصور البصرية. وكما يقول دولوز: «هكذا تتزايد الصدوع والفجوات فى كل مكان، فى الصورة البصرية، فى الصورة الصوتية، وبين الصورة البصرية والصورة الصوتية» (دولوز ١٩٨٩، ص ١٨١). وفى السينما الحديثة، تصبح الصور البصرية والصوتية منفصلة عن بعضها تمامًا، إنها تتفاعل مع بعضها البعض، جيئة وذهابًا، لكنها تتحول أيضًا عن نفسها، كما لو كان هناك فيلمان يتم بناؤهما، أحدهما بصرى والآخر سمعى. لكن دولوز يؤكد أن الأفلام الحديثة ليست مزدوجة حقيقة، لكن مشكلة السينما الحديثة هى الحفاظ على استقلالية كل من الصوت والصورة، وفى الوقت ذاته تأسيس العلاقة الضرورية بينهما اعتمادًا على اختلافهما. وبكلمات أخرى، فإن الهدف هو أخذ طبقتين غير متجانستين – إحداهما للصوت والأخرى للصورة – و«إنتاج» علاقة جديدة من خلال وجودهما والتقائهما معًا.

إن كل المخرجين – الكلاسيكيين والجدد – يشبهون النحاتين بالزمن، والضوء، والصوت، والحركة، والصور. إنهم يشكلون «كتلة مرنة، مادة لا تشير إلى شىء وليس فيها علاقة نحوية»، لتصبح بعد التشكيل «مادة مشيرة تشمل كل أنواع سمات الصرف، وحسية (بصرية وسمعية)، وحركية، ومكثفة، ومؤثرة عاطفيًا، ونغمية، وحتى لفظية (منطوقة أو مكتوبة)» (دولوز ١٩٨٩، ص ٢٩). إن هذه المادة جزء من مستوى من محايثة «تنويع كونى، يمضى إلى ما وراء الحدود البشرية للمخطط الحسى الحركى فى اتجاه عالم غير بشرى، حيث الحركة تساوى المادة، أو فى اتجاه عالم فوق بشرى يعبر عن روح جديدة» (دولوز ١٩٨٩، ص ٤٠). فى السينما الكلاسيكية، يقوم المخطط الحسى الحركى بتنظيم وترتيب الصور، ولكن من البداية تكون العناصر غير المستقرة الحاضر، الاستمرارية الزائفة، حركات الكاميرا الخارجة على المألوف، الكادرات المهووسة، الكاميرا عيون على الأشياء، وما إلى ذلك. إن صورة الزمن هى «الشبح الذى يخيم على السينما دائمًا، لكن السينما الحديثة هى التى أعطت جسدًا لهذا الشبح» (دولوز ١٩٨٩، ص ٤١). لقد كان من الممكن بالنسبة لدولوز أن يؤكد على عناصر الاستمرار بين السينما الكلاسيكية والسينما الحديثة، لكنه اختار بدلاً من ذلك أن يؤكد على عناصر الاختلاف. وقال بعض المعلقين على دولوز: إن الصدع بين السينما الكلاسيكية والسينما الحديثة صدع كبير، لدرجة أن كلاً

منهما تعمل فى مستوى منفصل من المحايثة (انظر رودويك ١٩٩٧، ص ١٧٥، ومارتين جونز ٢٠٠٦، ص ٢٥)، لكن ذلك حقيقى فقط بشكل محدود. إن دولوز يركز على أطروحات بيرجسون حول الحركة والصور فى «سينما ١»، وعلى أطروحات بيرجسون حول الزمن فى «سينما ٢»، لكن كل ذلك يتعلق بنفس الكون عند بيرجسون ودولوز. وعندما يقدم دولوز مفهوم مستوى المحايثة فى «سينما ١»، فإنه يتفادى تعقيدات الزمن عند بيرجسون، لأنها ذات علاقة مباشرة بوصف صورة الحركة، لكنه عندما يُدخل هذه التعقيدات الزمنية فى «سينما ٢»، فإنه لا يفعل ذلك لكى يقدم مجالاً جديًا تمامًا، وإنما لكى يكمل الوصف الذى وصفه جزئيًا فى «سينما ١». و«المادة الإشارية» لمستوى المحايثة، والتى يقوم المخرجون بتشكيلها ونحتها، تتضمن صور الحركة وصور الزمن على السواء.

ونتائج ذلك المفهوم عن مستوى مشترك للمحايثة نتائج مهمة. لقد لاحظ العديد من القراء أن هناك كثير من المخرجين فى «سينما ١» يعاودون الظهور فى «سينما ٢»، ورأى بعض النقاد فى ذلك علامة على التشوش أو عدم الاتساق من جانب دولوز. لكن دولوز يرى أن هناك عناصر من صورة الزمن كانت موجودة على الدوام فى السينما، جزئيًا وبشكل عابر فى السينما الكلاسيكية، وبشكل أكبر فى السينما الحديثة. لكن هناك بعض المخرجين يزيدون هذا التقسيم، وأعمالهم تعتبر ممثلة لأحد النوعين فى وقت، وللنوع الثانى فى وقت آخر. وربما كان على دولوز أن يوضح هذه النقطة أكثر، لكن اهتمامه ليس بتصنيف المخرجين بقدر ما هو اهتمام بتصنيف الصور، وهو على استعداد للاستعانة بأمثلة توضيحية لصور محددة أينما يجدها. كما يجب علينا أيضًا أن نلاحظ نتائج مفهوم دولوز عن مستوى المحايثة على تاريخ السينما، فالسينما الحديثة تعطى جسدًا لشبح صورة الزمن، لكن هذا الشبح يخيم على السينما منذ البداية. إن تاريخ السينما هو إذن خلق واحد أصيل، غير أنه تاريخ اكتشاف أيضًا. لقد كانت السينما دائمًا تجريبيًا مبتكرًا لما هو حقيقى. وعندما أسس المخرجون فى السينما الحديثة صور الزمن، صنعوا كيانات لم يكن لها وجود فعلى من قبل، لكن ما كشفوا عنه هو أشكال الزمن التى كانت محايثة لما هو حقيقى ومتأصلة فيه، إنه افتراضى أكثر مما هو فعلى، لكنه «موجود» بالفعل فى الكون. وحقيقةً، كانت السينما ككل طريقة فى الكشف، لأبسط صور الحركة فى السينما الكلاسيكية، والتى

تجسد بصريًا عناصر الحركة التى تميل العادة إلى تجاهلها. إن السينما ابتكار تقنى ينبع عند نقطة معينة فى التاريخ الإنسانى، واستخدم المخرجون هذا الابتكار بطرق مختلفة وغير متوقعة. لكن ما كشفوا عنه هو «ما بعد السينما» فى الكون، كون أن المادة = الحركة = الصورة = الضوء هو أمر حقيقى، الفهم المبعثر فى أنحاء الكل المفتوح الذى يكشف عن أشكال عديدة للزمن، إنه ما بعد السينما لصور الحركة وصور الزمن. وبدون اختراع السينما، لكان ما بعد السينما قد ظلت مجرد فرضية بيرجسونية مقتصرة على الصفوة، ولكن ما بعد السينما الكونية أصبحت مرئية ومسموعة. لقد أصبح للشبح جسد.

واستيعاب نصوص دولوز السينمائية فى العالم الناطق بالإنجليزية كان بطيئًا على نحو مفهوم، فى ضوء صعوبة أسلوب دولوز، وضرورة تعود القراء على الفلسفة الأوربية والنقد السينمائى الفرنسى. ومع ذلك، وشيئًا فشيئًا، ازداد الاهتمام بكتبه، وكان رد الفعل مختلطًا. لقد عاب الكثيرون من منظرى السينما عليه نزعته لأن يكون «مؤلفًا» له عالم خاص، وقراءاته التى تكرر بعضها ويقتبسها بعينها عن آخرين، ووصفه الخام للفترات التاريخية، وعدم اهتمامه بالتلاقى المعاصر بين السينما والوسائط الأخرى. إن هناك مبررًا لكل هذه الاتهامات، لكن مشروعه لا يعتمد فى نجاحه على موقفه من أن يكون «مؤلفًا»، أو أصالة تحليلاته (والتى يذكر مصادرها بوضوح، وكانت بالفعل توضيحية تمامًا فى بعض الأحيان)، أو فى تاريخ السينما عنده، أو تناوله لتقنية نسخ الصورة (وهى – إذا وضعنا فى الاعتبار خاتمة «سينما ٢» – أقل سذاجة مما أشار إليه نقاده). إن تصنيفه للصور يقدم سياقًا فلسفيًا واحدًا أصيلاً، لوضع مفاهيم عن الممارسة السينمائية، وتعليقاته الدسمة حول الحركة والزمن فى مئات الأفلام تعطى مادة ثرية للاستخدام بواسطة المحللين. وفى الحقيقة، أنه فى العقد الأخير هناك عدد متزايد من النقاد السينمائيين استفادوا من مفاهيمه، بمجهودات ملحوظة تضم كتاب رودويك المهم «آلة الزمن الخاصة بجيل دولوز»، والقراءات المتأنية لكل من كينيدى (٢٠٠٠) وبيسترز (٢٠٠٣) للعديد من الأفلام التجارية، ودراسة باول (٢٠٠٥، عن أفلام الرعب، ودراسة مارتين جونز عن السينما والهوية القومية. والمكانة الإشكالية لمشروعه، والتى تضع الفلسفة والسينما جنبًا إلى جنب باعتبارهما ممارستين متكاملتين وإن كانتا منفصلتين، تعوق أى استيعاب بسيط لأفكاره

سواء داخل الفلسفة أو الدراسات السينمائية. لكن أيًا كان المصير لكتب السينما، فإن ثراء حججه وتحليلاته يوحي بأن قدرتها على الإلهام الخلاق لم تستنفد بعد.

* * *

انظر أيضًا «السيميوطيقا والسيميولوجيا» (الفصل ٤٢)، «إدجار موران» (الفصل ٣٨).

المراجع

Bergson, H. (1911 [1896]) *Matter and Memory*, trans. N. M. Paul and W. S. Palmer, London: Allen and Unwin.

Bogue, R. (2003) *Deleuze on Cinema*, New York: Routledge.

Deleuze, G. (1986) *Cinema 1: The Movement-Image*, trans. H. Tomlinson and B. Habberjam, Minneapolis: University of Minnesota Press.

—— (1989) *Cinema 2: The Time-Image*, trans. H. Tomlinson and R. Galeta, Minneapolis: University of Minnesota Press.

Kennedy, B. (2000) *Deleuze and Cinema: The Aesthetics of Sensation*, Edinburgh: Edinburgh University Press.

Martin-Jones, D. (2006) *Deleuze, Cinema and National Identity: Narrative Time in National Contexts*, Edinburgh: Edinburgh University Press.

Pisters, P. (2003) *The Matrix of Visual Culture: Working with Deleuze in Film Theory*, Stanford, CA: Stanford University Press.

GILLES DELEUZE

Powell, A. (2005) *Deleuze and Horror Film*, Edinburgh: Edinburgh University Press.

Rodowick, D. N. (1997) *Gilles Deleuze's Time Machine*, Durham, NC: Duke University Press.

(٣٥)

سيرجى إيزنشتين

ديفيد بوردويل

غامر القليلون من مخرجى السينما بالدخول إلى عالم نظرية السينما، لكن سيرجى إيزنشتين كان شغوفًا بفهم كيف تعمل الأفلام، خاصة فى طريقة تحريكها المتفرجين. وفى عام ١٩١٧، عندما كان فى التاسعة عشر فقط من العمر، استولى البلاشفة على السلطة فى روسيا وخلقوا الدولة الشيوعية. وبرغم أنه كان هناك جدل كبير حول دور الفن فى المجتمع العديد، فإن عددًا من السياسيين والفنانين آمنوا بأن على الفن واجبًا فى نشر مجموعة من المعتقدات السياسية بين الجماهير. وبدأ عديدون من المخرجين الشباب - أشهرهم ليف كوليشوف وفسيفولد بودوفكين، فى الكتابة حول أكثر الطرق فاعلية فى خبرات وتجارب الجماهير، وهذا قادهم نحو المسائل ذات الأبعاد الفلسفية. وكان إيزنشتين - سواء فى أبحاثه النظرية أو ممارساته باعتباره مخرجًا - هو الذى تحرك إلى مدى أبعد فى هذا الاتجاه.

- حياته الفنية باعتباره مخرجًا

بدأ إيزنشتين كمصمم لديكورات المسرح، وتحول فى النهاية إلى إخراج المسرحيات، وكانت أعماله المسرحية الناجحة فى بداية العشرينيات هى التى دفعت به إلى السينما. وكانت أول أفلامه «الإضراب» (١٩٢٥) معتمدًا بدرجة كبيرة على خبرته المسرحية، ومحاولاته التى كان يطلق عليها «مونتاج عناصر الجذب». أما «البارجة بوتمكين» (١٩٢٥)، فقد كان

تفسيرًا دراميًا لتمرد عام ١٩٠٥، وهو الفيلم الذى جعله مشهورًا على مستوى العالم، وفى الفترة اللاحقة تمتع بتشريف كونه المخرج الأهم فى الاتحاد السوفيتى، كما تعرض أيضًا لضغوط هذه المكانة. ولقد صنع فيلمين صامتين آخرين هما «أكتوبر» (١٩٢٨) الذى كان إحياء لذكرى الثورة البلشفية، و«القديم والجديد» (١٩٢٩)، وهو حكاية فلاح يؤسس مزرعة تعاونية. كانت أفلامه الأولى تجريبية وجريئة تمامًا من الناحية الشكلية، إذ كانت تحاول أن تصدم الجمهور من خلال بنائها وأسلوبها. لقد كتب: «العمل الفنى محراث يشق نفوس المتفرجين فى سياق طبقة محددة» (إيزنشتين ١٩٨٨ ج - ١٩٢٥- ص ٦٢).

وكانت الثلاثينيات فترة صعبة بالنسبة لإيزنشتين. لقد أُرسل به إلى هوليوود ليدرس كيفية صناعة الأفلام الناطقة، لكنه وجد أن مشروعاته المقترحة قد رفضتها شركة باراماونت. وبدأ فى صنع فيلم مستقل عن التاريخ المكسيكى، هو «تحيا المكسيك!»، لكن الممول انسحب ولم يكتمل الفيلم قط. وعاد إيزنشتين إلى الاتحاد السوفيتى فى عام ١٩٣٢، لكن الظروف كانت قد تغيرت، فالتجريب الفنى لا يلقى تشجيعًا، وأصبح مدرسًا فى مدرسة السينما الوطنية، وقدم العديد من المشروعات التى تم رفضها جميعًا، فيما عدا «مروج بيجين» الذى توقف ودُمر فى عام ١٩٣٧.

وعاد إيزنشتين إلى دائرة الضوء مع فيلم «إلكساندر نيفسكى» (١٩٣٨)، الفيلم التاريخى المبهر حول معركة هذا الأمير الروسى ضد الغزاة الألمان. وتبعه إيزنشتين بخطط حول فيلم من عدة أجزاء عن أشهر القياصرة الروس (المقصود هو القيصر إيفان المشهور باسم «إيفان الرهيب» - المترجم). ومثل أفلامه الصامتة ذات النزعة التجريبية القوية، جاء الجزء الأول من «إيفان الرهيب» (١٩٤٤) ليحظى بترحيب كبير. لكن الجزء الثانى كان مثيرًا للجدل، الذى قدم تصويرًا لإيفان باعتباره متعطشًا للدماء، وفى الوقت ذاته يمزقه فقدان اليقين. ثم استكمال الجزء الثانى فى عام ١٩٤٦، لكنه قوبل بالقمع بأوامر من ستالين، لذلك لم يكتمل الجزء الثالث قط. وتوفى إيزنشتين بمرض القلب فى عام ١٩٤٨، ولم يُسمح بعرض هذا الجزء الثانى إلا فى عام ١٩٥٨ فقط بعد أن تغيرت الأيديولوجيا الرسمية.

وكأن صنع بعض من أهم الأفلام فى التاريخ لم يكن كافيًا بالنسبة لإيزنشتين، فقد كتب سيناريوهات، ومقالات، وآلاف الرسوم. وخطط لسلسلة من الكتب، بما فيها كتاب عن

الإخراج السينمائى. ومسودات مقالاته التى لم تنشر تملأ مئات الملفات الأرشيفية، وهى تشهد على بحثه الدائم عن المبادئ - التى كان يسميها «قوانين» - التى تؤسس السينما والخلق الفنى بشكل عام.

لقد بحث إيزنشتين عن توحيد النظرية والممارسة، وإيقاعه المميز هو التبادل بين كيفية كتابة المقالات والأبحاث وصناعة الأفلام. قد تكون هناك مقالة تطرح بعض الأفكار، ثم يجرب تطبيق هذه الأفكار فى فيلم، لكنه عند صنع الفيلم، تطرأ فى ذهنه أفكار جديدة تتطلب التعبير عنها فى مقالة جديدة أو اثنتين. وكنتيجة لذلك، فإن أفلامه لا تمثل بشكل كتاباته، ولا تجد كتاباته دائمًا الفرصة للظهور الواضح فى أفلامه. ويجب علينا أن ندرس الكتابات والأفلام معًا لكى نفهم نطاق رؤية إيزنشتين الإبداعية.

وباعتباره مفكرًا جريئًا، لم يكن إيزنشتين صارمًا ولا منهجيًا. لقد كان يتمتع بمعرفة واسعة فى الثقافة، ومال إلى التحرك بحرية فى الفن والأدب العالميين، وينطلق فى الوقت ذاته إلى الأنثروبولوجيا، والفلسفة، والتاريخ الاجتماعى، ومجالات المعرفة الأخرى. وكانت أغلب مقالاته مفعمة بالحيوية لكنها مشتتة، وتقدم خيطًا من الأفكار الموحية التى ظلت غير متطورة. ومع ذلك فإن فيها ما يكفى للاستمرارية والافتراضات الجوهرية التى تسمح لنا أن نجد بعض التماسك فى فكره. وإحدى الطرق لفهم مشروعه الكامل هى أن ندرس أفلامه الصامتة والكتابات حولها، باعتبارها مرتبطة برؤية عالم مختلف على نحو ما عن الرؤية التى تبناها فى الثلاثينيات والأربعينيات.

- نظرية إيزنشتين السينمائية فى فترة السينما الصامتة

أفلام إيزنشتين فى العشرينيات - سواء على مستوى الشكل أو المضمون - نماذج للفن الماركسى. إنه يقبل تفسير البلاشفة للتاريخ ، وهى الرؤية التى تضع صراع الطبقات فى مركز التغيير. كما تُرى الرأسمالية باعتباره نظامًا اجتماعيًا عفى عليه الزمن، أما البروليتاريا - وخاصة الطبقة العاملة فى المدن - فهى القوة الرئيسية للانقلاب على الرأسمالية. لذلك فى فيلم «الإضراب»، يكون موت عامل على آلة سببًا فى انطلاق اضطراب عمالى، ثم سحق فى النهاية على أيدى الشرطة التى تعمل بأوامر من مالكى المصنع. أما «بوتمكين» فهو يتناول

التمرد على السفينة باعتباره عالمًا مصغرًا للصراع الطبقى، حيث يقوم البحارة العاديون بالانقلاب على الضباط القمعيين، ويصبح التمرد شرارة لتعاطف الطبقة العاملة فى ميناء أوديسًا والبحارة على متن السفن الأخرى.

ويقدم «الإضراب» و«بوتمكين» أيضًا نموذجًا للمفهوم المسيَّس للسرد السينمائى. كانت الأفلام السوفيتية الأخرى من تلك الفترة، خاصة فيلم بودوفكين «الأم» (١٩٢٦)، تدور حول بطل يأتى ليحقق الاحتياج إلى تغير ثورى. وبدلاً من ذلك خلق إيزنشتين «جماهير بطولية». إنه يختار بعض الشخصيات الفردية – مثل جواسيس الشرطة فى «الإضراب»، والبحار فاكولينشوك فى «بوتمكين» – لكن تصرفاتهم تتطابق مع صراع اجتماعى أعم وأكثر ديناميكية. إن هذين الفيلمين يضفيان الدراما على الفكرة الماركسية بأن التاريخ تصنعه أساسًا الطبقات الاجتماعية فى مواجهة إحداهما الأخرى.

وهذا البناء ذاته هو الذى يصنع فيلميه الصامتين الأخيرين، ولكن فيهما يظهر الحزب البلشفى باعتباره قوة نشطة فاعلة، تقود الطاقة الثورية. وبينما لا يظهر أعضاء الحزب كأفراد إلا نادرًا، فإن قوة تاريخية أخرى تظهر، وهى طليعة البروليتاريا. وفيلم «أكتوبر» يظهر كيف أن الانتفاضة العفوية تقودها القيادة الإستراتيجية التى يقدمها البلاشفة، والذين يمثلهم لينين. أما فى «القديم والجديد»، ينطلق التمرد فى الريف بفضل الفلاحة مارفا، لكنها تحتاج إلى ممثلى الحزب لكى تحقق حلمها بمزرعة تعاونية.

وعند خلق الشخصية الرئيسية الجماعية، يعتمد إيزنشتين على ما سوف يطلق عليه «التنميط». فالعمال ذوو عزيمة وحيوية، وحساسون، وأنقياء من الناحية الأخلاقية، أما الرأسماليون فهم شخصيات عاجزة، قاسية منحلة. وفى فيلم «أكتوبر» فإن قائد المناشفة (حزب البرجوازية أثناء الثورة الروسية – المترجم)، كيرنسكى المتخاذل صاحب الحلول الوسطى، فهو مهرج وله سمات أنثوية. لقد كان عمل إيزنشتين فى المسرح متأثرًا بالسيرك وفن الكاريكاتير، وليس فيه الكثير من الجهد نحو خلق رسم واقعى للشخصيات على النحو الذى اشتهر به مسرح الفنون فى موسكو. وأخذ إيزنشتين استخدامه لتلك الأنماط العامة إلى السينما، حيث ذلك الاختزال الذى يشبه الملصقات يؤكد على الدور الاجتماعى للفرد أكثر من تأكيده على سماته المتفردة. وبالمثل فإن أسلوب الأداء مال إلى التعبيرات الخارجية

بعيدًا عن العالم النفسى الداخلى، وهو الأسلوب الذى يعتمد على المجاز والارتباطات والتداعيات. إن الجواسيس فى «الإضراب» يتسللون كالسحالى، والطبيب فوق «البارجة بوتمكين» مميز بنظارته التى تجعله مثل اللورد، ثم بالديدان (فى قطعة اللحم النتنة التى تُقدَّم للبحارة – المترجم). وفى أفلام إيزنشتين الأولى، تكون الهوية الشخصية أقل أهمية من الهوية الطبقية، والتى يتم تقديمها فى صورة حيوية.

إن التنميط يمكن أن يخلق تأثيرًا قويًا للمتفرج، كما اعتقد إيزنشتين، وكانت استراتيجياته الأخرى تعتمد بالمثل على إثارة وتنبيه المتفرج. وفى قلب هذه الإستراتيجيات، كان هناك ما تسمى «الحركة المعبِّرة». لقد تمسك إيزنشتين بأن تعبير الجسد عن العاطفة هو النموذج البدائى للتعبير فى كل الفنون. وفى كتاباته الأولى، ناقش كيف يمكن للطرق المختلفة فى تدريب الممثل أن تزرع أسلوب المبالغة الأكروباتى فى الأداء، غير الواقعى فى معنى ضيق، لكنه ملائم «ليعدى»، المتفرج بالمشاعر القوية (إيزنشتين ١٩٨٨ ب، ١٩٢٤). لقد كان مفتونًا بتقاليد التمثيل الآسيوية، والتى تقدم بديلاً سينمائيًا للتبادل بين السكون والسرعة، وهو ما كان يطلق عليه «التمثيل بلا انتقالات» (إيزنشتين ١٩٨٨ د، ١٩٢٩، ص ١٤٨). واستمر هذا الاهتمام بالأداء الأسلوبى خلال حياته، وكان واضحًا على نحو خاص فى «إيفان الرهيب».

ومن أشهر إستراتيجيات إيزنشتين لإثارة المتفرج ما كان يطلق عليه «مونتاج عناصر الجذب». فمع ظهور النزعة البنائية، وهى الحركة الفنية التى تصنع تشابهًا بين الأعمال الفنية والآلات، تحدث العديد من الفنانين السوفيت عن الإبداع باعتباره مسألة «مونتاج»، وهى الكلمة الفرنسية التى تعنى تجميع الأجزاء، مثل تركيب محرك السيارة على قاعدته. واستخدام إيزنشتين هذا التشبيه للإيحاء بأن الأداء المسرحى يجب أن يكون تجميعًا لمجموعة من اللحظات القوية، والأفعال الحيوية، والنمر المسرحية التى تشد المتفرج وتثيره. «وعناصر التجاذب أو الجذب» بهذا المعنى هى شىء أشبه بالسيرك أو عروض ما بين الفصول، والتى تكون عادة مخيفة أو مضحكة أو صادمة فى طبيعتها. وفى أول مقالاته المهمة، نادى إيزنشتين بأن تكون عناصر الجذب هى أى «لحظة هجوم»، سواء

بانفجار لون أحد الأزياء أو قرع الطبول (إيزنشتين ١٩٨٨ أ، ١٩٢٣). وانتهى إخراجه لمسرحية «الرجل الحكيم» بمفرقعات نارية تحت مقاعد المتفرجين.

لقد كان إيزنشتين يؤمن بأن الترتيب الصحيح – أو المونتاج – لمثل هذه العناصر المبهرة يمكن أن تؤثر فى المتفرج على مستويات عديدة. إنها يمكن أن تصدم الحواس مثل الصدمة الكهربية، وتُطلق المشاعر، وتؤدى إلى التفكير. وتقبل إيزنشتين قاعدة فنية واحدة كانت تظهر فى الثقافة السوفيتية الجديدة، وهى أن الفن «أداة تحريض ودعاية»، تحرك الجماهير وتزرع فى وجدانهم الرسائل السياسية. وكان يفكر فى أن عناصر الجذب هى أدوات تحريضية بالمعنى الحرفى للكلمة. فهى تحشد قوة غريزية وعاطفية، و«تحرث العالم النفسى للمتفرج» (١٩٨٨ أ، ١٩٢٣، ص ٣٤).

وقدمت أفلام إيزنشتين الأولى الكثير من عناصر الجذب. فقدم «الإضراب» مجموعة من الجواسيس الأقزام المضحكين، ولحظات مثيرة للشفقة فى تصوير معاناة العمال المضربين، ومشاهد من العنف غير المسبوق – العمال الذين تضربهم رشاشات الماء من خراطيم رجال الإطفاء، أو ذبح ثور أمام أعيننا. أما «بوتمكين» فقد كان أقل تنويعًا فى طابعه، لكن كل جزء مهم قدم أشواكًا من التنبيه المثير. لكن إيزنشتين أدرك أن بعض عناصر الجذب أصبحت أكثر شحوبًا على الشاشة، إن رجلاً يصرخ من الألم على المسرح يمكن أن يثير رعب الجمهور، لكن من المؤكد أن التأثير سوف يكون أضعف فى فيلم صامت.

وتوصل إيزنشتين إلى أن مجرد عرض عناصر الجذب ليس كافيًا. يجب عليه أن يضاعف التأثير بوسائل سينمائية – من خلال الإضاءة، والتكوين داخل الكادر، وخاصة من خلال تجاور اللقطات (المونتاج). إن القطع المونتاجى يمكن أن يقوى الجاذبية الحسية والعاطفية لعناصر الجذب (إيزنشتين ١٩٨٨ ب، ١٩٢٤). وطوال حياته الفنية، اعتبر أن المونتاج هو فى وقت واحد تقنية سينمائية وإستراتيجية فنية لتحقيق تكامل العمل، إنه المحرك المعمارى للعمل.

ولم يتوقف إيزنشتين عن هذا الاستنتاج بمجرد أن توصل إلى هذه الاعتبارات الحرفية. لقد سأل عما يمكن أن يساعد مونتاج عناصر الجذب، فى السينما والمسرح، لكى

يحقق تأثيره. كما اكتشف أن السينما تتيح طرقًا أكثر دقة فى إثارة الحواس، والأحاسيس، والأفكار فى المتفرج.

وطوال حياته الفنية، تمسك بالنموذج الذى يقوم على التداعى فى الذهن. لقد اعتقد أن العمل الفنى الناجح يثير إدراك المتفرج، كما تفعل عناصر الجذب المسرحية أو السينمائية، وأن التنظيم الجيد لهذه العناصر يسمح للفنان بأن يحشد فيها سمات عاطفية. وفى كتاباته المبكرة، انجذب إلى أفكار بافلوف وبيختيريف، اللذين تعاملا مع السلوك الإنسانى – على الأقل جزئيًا – باعتباره محكومًا بردود الفعل الشرطية وغير الشرطية. وطرح إيزنشتين فكرة أن الفيلم يمكن أن يخلق نمطًا من المؤثرات يمكن أن يشكل ردود فعل المتفرج غير الشرطية فى استجابات جديدة (إيزنشتين ١٩٨٨ ب، ص ٤٩). وعلى سبيل المثال، فى فيلم «الإضراب»، يقطع إيزنشتين بين ذبح ثور ومذبحة العمال المضربين. لقد اعتقد أن رد الفعل القوى من جانب المتفرج عند رؤية الثور المذبوح يمكن – من خلال التكرار والتعزيز – أن ينتقل إلى موقف المذبحة التى تقوم بها الشرطة.

لم تكن الإثارة العاطفية والصدمة الإدراكية كاملتين – كما اعتقد إيزنشتين – بدون بعض استجابة المفاهيم أيضًا. إن مونتاج عناصر الجذب السينمائية عنده تهدف إلى نقل الأفكار – ليس من خلال الكلمات بل من خلال مجموعات الصور. وفى نظريته قال بأن المبدأ المادى للعالم الذى يقول بأن الفكر ليس إلا نشاطًا عصبيًا ينطبق بدوره على التجربة الحسية والعاطفية. وفى تطبيقاته، كانت أشهر التجارب التى تتماشى مع هذه الخطوط فى فيلم «أكتوبر»، عندما سعى إلى فضح زيف الشعار الوطنى المتحمس «من أجل الله والوطن»، وذلك من خلال المونتاج. لقد كانت لقطات تماثيل المسيح تحل محلها أصنام وثنية، كما لو أنه يثبت زيف المقدمة المنطقية بأن يكشف عن زيف نتائجها، كما أن مونتاجًا من الشعارات العسكرية يصنع كاريكاتيرًا لفكرة الوطن باعتباره مجرد رموز فارغة.

فى مشاهد مثل تلك، سعى إيزنشتين إلى نوع من المعادل التصويرى (الذى يشبه الكتابة بالرسوم) للتفكير الاستدلالى. والعديد من مقالاته تستكشف فكرة أن السينما توصل الأفكار من خلال الصور التقليدية (المتعارف عليها)، بما يجعله الأسبق فى الإدراك السيميوطيقى «للغة السينمائية». وكان يؤكد على أن العديد من العلامات السينمائية – مثل

التماثيل التى وظفها فى «أكتوبر» - يمكن أن تكون مفهومة من خلال التدريب الثقافى فقط.

وانطلقت أشهر مجهودات إيزنشتين النظرية من جهوده لكى يجد نظرية فى المونتاج متوافقة مع النظرية الماركسية للعالم. فى أواخر العشرينيات، بدأ الفلاسفة السوفيت فى الجدال حول ملاحظات إنجلز التى نشرها تحت عنوان «جدل الطبيعة» (١٩٤٠، ١٨٨٣)، وفيها قال إن البحث العلمى هو جدلى فى داخله، وأنه نجح لأن قوانين الطبيعة تطيع المبادئ الجدلية. واستنتج أن التغير فى الطبيعة يعتمد على صراعات المادة، كما أن التغير الاجتماعى يعتمد على الصراع الطبقى. وعلى سبيل المثال فإن تزايد سرعة جزيئات الماء فى البخار يعطى مثالاً على «تحول الكم إلى كيف».

التقط إيزنشتين هذه الفكرة، وقال إن الأسلوب السينمائى يعتمد على الصراع فى داخله. إن اللقطة المنفردة تعطى صراعات من خلال الصورة للضوء والظلام، والمقدمة والخلفية، وعناصر الديكور المتصادمة مع بعضها. كما أن تجاور اللقطات يعطى صراعًا أيضًا، بما يؤدى إلى تأثير ليس متضمنًا فى أى من اللقطتين، إنه «قفزة إلى كيف جديد. وبضرب أمثلة من فيلمه «أكتوبر»، قال إن هذه الصراعات يمكن تنظيمها لكى تولد صدمة إدراكية، وتأثيرًا عاطفيًا، ومعنى ذهنيًا (إيزنشتين ١٩٨٨ هـ، ١٩٢٩).

إن فكرة مشابهة تقبع تحت سطح أكثر مقالاته طموحًا فى نهاية العشرينيات، حين بحث عن وضع خطة لكل تأثيرات علاقة اللقطات مع بعضها البعض. وهو يستخدم تشبيهات من الموسيقى لكى يستكشف المتغيرات الإبداعية. فالأطوال النسبية بين اللقطة (أ) واللقطة (ب) تشبه المازورة الموسيقية، بينما علاقات الحركات داخل (أ) و(ب) هى الإيقاع. والاستمرارية أو عدم الاستمرارية فى مادة الصورة من (أ) إلى (ب) تشبه اللحن، بينما السمات التعبيرية الدقيقة التى تربط بين اللقطتين تخلق شيئًا مثل الهارمونية أو «النغمات التوافقية». وأخيرًا، فقد لا تكون السمات عاطفية خالصة، فهناك «نغمات توافقية ذهنية»، مثلما فى مشهد «الله والوطن» (السابق ذكره). وفى تحول أخير، يطلب إيزنشتين منا أن نتخيل كل هذه الأبعاد باعتبارها تضم صراعات جدلية (إيزنشتين ١٩٢٩، ١٩٨٨).

كان العديد من هذه الكتابات غامضة ومتناقضة، وغير كافية لأن تكوِّن نظرية كاملة. وعلى سبيل المثال، يبدو أن إيزنشتين يمتد بمفهوم البناء الجدلى إلى نقطة الفراغ، فهو يعامل أى اختلاف يمكن أن يراه باعتباره صراعًا. ومع ذلك فإن أفكاره حول المونتاج تعطى بصيرة مفيدة فى تضمينات ونتائج البدائل التقنية. وخلال استكشاف أفكاره، أطلق إيزنشتين التحليل الأكثر دقة للأسلوب السينمائى، من بين ما نجده فى الفترة الصامتة، وفيه أوضح العديد من عناصر التكنيك التى لم تكن ملحوظة قط من قبل.

وبرغم أن الماركسية البلشفية ظلت عنده مرجعًا مهمًا، فقد كان مفكرًا انتقائيًا. إنه يأخذ أفكارًا من التقاليد الرمزية الروسية القوية، والنظرية الأدبية الشكلية الروسية، وكان منفتحًا للأفكار من نظرية الفن الكلاسيكية والرومانسية. وهذا التنوع الثقافى أصبح أكثر وضوحًا عنده فى العقدين التاليين.

- نظرية السينما عند إيزنشتين خلال المرحلة الناطقة

كان من الممكن أن يزدهر تجريب إيزنشتين فى صناعة الأفلام وفى النظرية خلال العشرينيات فى جو من الحرية الإبداعية النسبية. لكن مع وصول ستالين إلى قيادة الحزب والدولة بحلول عام ١٩٣٠، بدأت مجموعة المثقفين السوفييت فى التعرض للإلزام بوحدة الفكر والعمل. وتم تلفيق مجموعة من أفكار هيجيل، وماركس، وإنجلز، ولينين، وستالين، لصنع نسخة من «المادية التاريخية»، تقود البحث الأكاديمى، بدءًا من الفلسفة والتاريخ وحتى العلوم التجريبية. وبالمثل، ظهرت «الواقعية الاشتراكية» ذات البعد الواحد لتصبح الأسلوب الرسمى السوفييتى فى التصوير التشكيلى، والأدب، والسينما.

كان إيزنشتين فى كاليفورنيا والمكسيك خلال ذلك التغير الثقافى، بينما كان هو يجرب أفكاره الخاصة به، ومن بين أهمها «الكلام الداخلى، الذى سوف يشكل تفكيره فى أشكال عديدة طوال بقية حياته. فبعد أن قرأ رواية جيمس جويس «يوليسيس»، أصبح مقتنعًا بأن حياتنا الذهنية تتألف من تيار الأفكار، والصور، والانطباعات، التى تطيع قواعد «نحوية» واضحة. وقادته تأملاته فى البداية تجاه مفهوم «تيار الوعى»، فى محاولة لصنع فيلم عن رواية درايزر «مأساة أمريكية»، من خلال ما أطلق عليه «المونولوج الداخلى». لقد أراد أن

يظهر قلق البطل كلايد جريفيش على الشاشة فى انفجار من الصور، والأصوات، وجمل سريعة من الحوار تعكس صراعه مع ضميره (إيزنشتين ١٩٨٨ ز، ١٩٣٢).

واستمر إيزنشتين فى استكشاف هذه الأفكار عندما عاد إلى الاتحاد السوفيتى بعد توقف مشروعات شركة باراماونت وفيلم «تحيا المكسيك». ولعجزه عن أن يبدأ مشروعًا سينمائيًا، عاد إلى التدريس (هناك مجموعة مدهشة من الدروس التى ألقاها، محفوظة فى نيجنى ١٩٦٢). وفى مؤتمر لكبار صناع السينما فى عام ١٩٣٥، حيث أقسم صناع الأفلام السوفيت يمين الولاء للواقعية الاشتراكية، طرح إيزنشتين فكرة أن قوة الفن تكمن ليس فى الالتزام بالخط الرسمى فى تصوير العالم، وإنما فى العمليات الشكلية والبنائية للقوة البدائية العظيمة. والآن أصبح «الكلام الداخلى» مفهومًا باعتباره الفكرة الأولى الأكثر ظهورًا من طقوس الثقافات البدائية، وكان هو مفتاح التعبير الفنى. أشار إيزنشتين إلى أدوات فنية عالمية، مثل المجاز والاستعارة، باعتبارها دليلاً على قوانين بدائية – أيًا كان خطؤها من وجهة نظر مبادئ العلم أو المنطق الشكلى – فإنها سيطرت على العقل البشرى (إيزنشتين ١٩٤٩، ١٩٣٥). كانت هذه المحاضرة صفعة للجماليات الستالينية، وتمت مواجهتها بانتقادات قاسية من زملاء إيزنشتين.

وطوال الاثنى عشر عامًا التالية، وبينما كان يصنع «ألكسندر نيفسكى» و«إيفان الرهيب»، كانت كتابات إيزنشتين تبحث عن فهم الإمكانات التعبيرية العميقة للوسيط السينمائى. لقد أقلع عن فكرة المونتاج الذهنى، ليس فقط لوجود ضغوط سياسية ضد أقصى اليسار لمدرسة المونتاج، ولكن أيضًا لأنه أصبح يعتقد أن قوة السينما تكمن فى قدرتها على توليد عاطفة فياضة. لقد كان متأثرًا بالمزيج الملتهب للصور الوثنية والصور الكاثوليكية التى رآها فى الطقوس المكسيكية (مع ملاحظة أن روسيا أرثوذكسية – المترجم)، لذلك فقد رأى الفن كطريق دنيوى نحو رحلة النشوة التى يقدمها الدين (إيزنشتين ١٩٩١ أ، ١٩٣٩).

ربما كان قد ترك هذه الفكرة غامضة على هذا النحو، ومع ذلك فقد ظل مهندسًا فى بحثه عن المبادئ الأساسية، والإستراتيجيات الفنية، والتكتيكات التى يمكن أن تستوعب وتحتضن المتفرج السينمائى فى تجربة عاطفية انفعالية. وطبقًا لفكرة المونتاج بوصفه

صراعًا، طرح فكرة أن الكلام الداخلى الخاص بالمتفرج يمكن إثارته وتوجيهه بواسطة عملية محكومة بالزمن من عملية لا تتوقف من الإثارة والتداعى. وأطلق على ذلك «المونتاج البوليفونى» (إيزنشتين ١٩٨٨ ح، ١٩٣٤).

إن إيزنشتين يبدأ من مفهوم كيف أننا نكوِّن المفاهيم فى الحياة. إن فكرتنا عن شارع مألوف لنا لا تخلقها مجرد المعلومات عن تضاريس المكان، لكننا نعرف الشارع من خلال التعرض كل يوم - وبحكم العادة - للبيوت والدكاكين وإشارات المرور، وعلاماته البارزة وسماته المميزة. إن فكرتنا عن الشارع مؤلفة من هذه الانطباعات المتراكمة. وإلى حد ما فإن ذلك مفهوم تجريبى (يقوم على التجريب) فى تصوير الذهن، مع أفكار تشكلت مما يطلق عليه هيوم «الاقتران الدائم». لكن إيزنشتين يضيف أن إحساسنا بالشارع هو عاطفى، بالإضافة إلى أنه ذهنى، لذلك فإن الأحاسيس تولد من عملية التكرار والتداعى ذاتها (إيزنشتين ١٩٩١ أ، ١٩٢٩).

ومع ذلك، ولكى يكون الشكل الفنى فاعلاً حقيقةً، فإنه يحتاج إلى نسخ ليس فقط حصيلة ذلك النشاط الذهنى، ولكن العملية ذاتها. فإذا أردنا من المتفرج أن «يشعر» أن القيصر إيفان يوحى بالرعب، يجب تركيب الصور والأصوات التى تؤكد على ذلك بطرق تراكمية متنوعة. لذلك فإن السينما تعطينا قوة إيفان فى مواقف درامية، وبأشكال من الصور تعززها الأشكال التى تعطيها الموسيقى. إن كل هذه المؤثرات تنعزل معًا، وتبنى «صورة» شاملة لإيفان الذى يوحى بالرعب. ومن خلال مثل هذا التكرار والتراكم التدريجى للتداعيات - كما يقول إيزنشتين - فإن أقوى الأعمال الفنية تحاكى عمليات التفكير الأساسية لدينا.

ولم يكن غريبًا أن يجد إيزنشتين سوابق لهذا المفهوم عن الشكل السينمائى. لقد تحول إلى دافنشى، وزولا، وديكنز، وقبلهم جميعًا فاجنر. لقد رأى إيزنشتين تشابهًا بين هدفه فى السينما، وفكرة فاجنر عن «العرض المؤلف من اتحاد العديد من العناصر»، امتزاج الموسيقى، والسرد، والحوار، والإضاءة، والعمارة، والأداء، فى «العمل الفنى الكلى» (إيزنشتين ١٩٩٦، ١٩٤٠). وفى إحدى أكثر مقالاته النظرية جرأة، حاول أن يوضح كيف أن سلسلة من اللقطات الساكنة فى «ألكساندر نيفسكى» كانت تحاكى فى بنائها مسار

النص الموسيقى المصاحب الذى ألفه بروكوفييف (إيزنشتين ١٩٩١ ب، ١٩٤٠). لقد كان ذلك مثالاً على «المونتاج الرأسى»، أى التوازى بين الحركة الموسيقية والحركة البصرية، الذى يخلق «تزامن الحواس». وكانت هناك رغبة مماثلة فى صنع فيلم مؤلف كله بطريقة الموسيقى، تتضح فى «إيفان الرهيب» (طومسون ١٩٨١). ولم يكن غريبًا أن أسلوبية الفيلم – الذى يتضمن مشهدًا ملونًا، تدين بالكثير لوالت ديزنى، الذى حياه إيزنشتين باعتباره رائد التزامن الجرئ للصور والموسيقى (إيزنشتين ١٩٨٦).

وكانت لفكرة تشكيل الصور الفنية من خلال تلاعب التداعيات آثار على الممارسة الفنية بشكل عام. وفى عدة مقالات أوضح إيزنشتين كيف أن النصوص الأدبية خُلقت بأن تغزل معًا العديد من الموتيفات التى ترتفع وتنخفض فى أهميتها، لتبنى تفاعل المتفرج عاطفيًا مع العمل. ومرة أخرى، فإن دراسة إيزنشتين الدقيقة لتصميم الصورة واتحادها مع الصوت تشكل محاولة لتحليل الأسلوب السينمائى بدقة لم يحققها باحثو السينما حتى السبعينيات.

لقد تم تفسير عمل إيزنشتين فى العديد من السياقات. وخلال حياته والسنوات القليلة التى أعقبتها، كانت كتاباته تؤخذ فى العادة باعتبارها خلفية لأفلامه، أو باعتبارها أفكارًا عامة حول طبيعة ووظيفة السينما. ومع ظهور مخطوطاته التى لم تكن قد نشرت، وذلك خلال الثمانينيات والتسعينيات، بدأ يظهر كأنه يقوم بتركيب فلسفة واسعة للفن. ومن هذا المنظور أخذ المعلقون يقللون من أهمية تنظيره الماركسى المبكر، ويؤكدون على تنظيره اللاحق، وتأملاته ذات النطاق الواسع فى الأدب، والمسرح، والفنون البصرية. إنه يظل أهم مخرج كتب فى نظرية السينما.

* * *

انظر أيضًا «التمثيل» (الفصل ١)، «النزعة الشكلية» (الفصل ١٢)، «نظرية الإدراك» (الفصل ٣٢)، «العاطفة وإحداث التأثير العاطفى» (الفصل ٨).

المراجع

Eisenstein supervised the collection and translation of his writings into English by Jay Leyda. These anthologies are *The Film Sense* (New York: Harcourt, Brace, 1942) and *Film Form* (New York: Harcourt, Brace, 1949). A more comprehensive, heavily annotated edition was completed under the supervision of Richard Taylor: S.M *Eisenstein: Selected Works*, vol. 1: *Writings, 1922–1934* (London: British Film Institute, 1988), vol. 2: *Towards a Theory of Montage* (London: British Film Institute, 1991), and vol. 3: *Writings, 1934–1947* (London: British Film Institute, 1996).

Eisenstein, S. M. (1949 [1935]) "Film Form: New Problems," in J. Leyda (ed.) *Film Form*, New York: Harcourt, Brace, 122–49.

—— (1986) *Eisenstein on Disney*, ed. J. Leyda; trans. A. Upchurch, Calcutta: Seagull.

—— (1988a [1923]) "The Montage of Attractions," in R. Taylor (ed.) S.M. *Eisenstein: Selected Works*, London: British Film Institute, vol. 1, 33–8.

—— (1988b [1924]) "The Montage of Film Attractions," in R. Taylor (ed.) S.M. *Eisenstein: Selected Works*, London: British Film Institute, vol. 1, 39–58.

—— (1988c [1925]) "The Materialist Approach to Form," in R. Taylor (ed.) S.M. *Eisenstein: Selected Works*, London: British Film Institute, vol. 1, 59–64.

—— (1988d [1929]) "Beyond the Shot," in R. Taylor (ed.) S.M. *Eisenstein: Selected Works*, London: British Film Institute, vol. 1, 138–50.

—— (1988e [1929]) "The Dramaturgy of Film Form," in R. Taylor (ed.) S.M. *Eisenstein: Selected Works*, London: British Film Institute, vol. 1, 161–81.

—— (1988f [1929]) "The Fourth Dimension in Cinema," in R. Taylor (ed.) S.M. *Eisenstein: Selected Works*, London: British Film Institute, vol. 1, 181–94.

—— (1988g [1932]) "Help Yourself!" in R. Taylor (ed.) S.M. *Eisenstein: Selected Works*, London: British Film Institute, vol. 1, 219–37.

—— (1988h [1934]) "Eh! On the Purity of Film Language," in R. Taylor (ed.) S.M. *Eisenstein: Selected Works*, London: British Film Institute, vol. 1, 285–95.

—— (1991a [1939]) "Montage 1938," in R. Taylor (ed.) S M. *Eisenstein: Selected Works*, London: British Film Institute, vol. 2, 296–326.

—— (1991b [1940]) "Vertical Montage," in R. Taylor (ed.) S.M. *Eisenstein: Selected Works*, London: British Film Institute, vol. 2, 327–99.

—— (1996 [1940]) "The Incarnation of a Myth," in R. Taylor (ed.) S.M. *Eisenstein: Selected Works*, London: British Film Institute, vol. 3, 142–69.

Engels, F. (1940 [1883]) *Dialectics of Nature*, trans. C. P. Dutt, New York: International Publishers.

Nizhny, V. (1962 [1958]) *Lessons with Eisenstein*, trans. and eds. I. Montagu and J. Leyda, New York: Hill and Wang.

Thompson, K. (1981) *Eisenstein's Ivan the Terrible: A Neoformalist Analysis*, Princeton, NJ: Princeton University Press.

(٣٦)

كـريسـتيـان ميـتـز

فرانشيسكو كازيتى

«هناك شيء بالغ الأهمية فى كل بحث، شيء بالغ البساطة (وربما هذا ما ينساه الناس عادة: يجب على كل إنسان أن يدرس ما يريد أن يدرسه. ولكى أبدأ، فقد طبقت هذا المبدأ على عملى».

- كريستيان ميتز. آيريس. ١٩٩٠

ولد كريستيان ميتز فى بيزيير فى عام ١٩٣١، وتوفى فى باريس فى عام ١٩٩٣. ولعله كان أهم دارس للسينما طوال ما يقرب من ثلاثة عقود. لقد أطلق سيميولوجيا السينما بمقالته «السينما: لغة أم نظام لغوى؟» فى عام ١٩٦٤، ليشارك فى تطور السينما فى مرحلة ما بعد البنيوية بكتابه «اللغة والسينما» فى عام ١٩٧١. ومع كتابه «الدال المتخيل: السينما والتحليل النفسى» (١٩٧٧) قدم صورة عريضة ومعقدة للعلاقات بين طرق التناول بمنهج التحليل النفسى والدراسات السينمائية. وكان هذا العمل شديد التأثير فى إحكام «نظرية كبرى» سادت فى الدراسات السينمائية لما يقرب من عقدين، وقام بعد ذلك كل من ديفيد بوردويل ونويل كارول بانتقادها فى «بعد النظرية: إعادة بناء الدراسات السينمائية» (١٩٩٦). وكان كتابه الأخير «علم البيان غير الشخصى، أو مكان السينما» (١٩٩١) استكشافًا فى الطرق التى تقوم بها النصوص السينمائية بالكشف عن أدواتها اللغوية الخاصة بها، والتى «تفتح» نفسها للتلقى ولسياقها، وبرغم شكوكه حول هذا الانفتاح، فقد

واجه ميتز الحاجة لتناول يمكن أن يكون فى بعض النواحى «ما بعد نصى». وهكذا فإن فى كل المراحل الثلاث لأعمال ميتز، كان شخصًا رائدًا، ومعرضًا إما للحب أو الإدانة حسب الظروف، لكنه كان دائمًا من علامات الدراسات السينمائية. ومن الأفضل تذكره باعتباره نموذجًا على حرية البحث أكثر من كونه مدافعًا عن معتقد أو فكرة ثابتة. وكان جمعه المميز لحرية الكفر وصرامة البحث ميراثًا عظيمًا قد تركه لدارسى السينما.

- "السينما: لغة أم نظام لغوى؟"، وتأسيس سيميولوجيا السينما

بدأت الثورة فى النظرية التى حدثت فى فرنسا خلال الستينيات مع «انقلاب لغوى». لقد وُلدت البنيوية مع إعادة قراءة لكتاب فيردينان دى سوسير «منهج فى اللغويات العامة» (١٩٨٣) (يلاحظ أن التواريخ تعود إلى الطبعة التى يعتمد عليها فى المراجع وليس تاريخ صدور الكتاب الأصلى - المترجم). وأثرت البنيوية فى العديد من المجالات، خاصة الأنثروبولوجيا (عند ليفى شتراوس) والتحليل النفسى (عند لاكان). وكانت السيميوطيقا - التى بدأت ملامحها تظهر أيضًا على صفحات كتاب لاكان - قد بدأت تأخذ شكلاً، وتجد تطبيقات فى العمارة، والموسيقى، وتحليل الفولكلور... إلخ. وفى مجال السينما، كان الكتاب المهم لجان ميترى «جماليات وعلم نفس السينما» (١٩٩٠، ١٩٦٣) قد نشر لتوه. لقد استكشف ميترى طبيعة السينما بوصفها لغة، لكنه فعل ذلك باستخدام أدوات كلاسيكية فى نظرية السينما، لينتقل إلى منتصف الطريق بين الفلسفة وعلم النفس. كان تناوله «باطنيًا» بالنسبة للسينما، فقد كان ينوى تحديد «جوهر» و«خصوصية» لها. وبقدر ما أن كتابه غير عادى، فإننا لا نستطيع أن نجد استجابة لاثنتين من الحاجات التى أعلنت نفسها آنذاك: الحاجة إلى أدوات مستلهمة من تناول علمى، والحاجة إلى ربط لغة السينما بمجال أوسع من عمليات الترميز (أو استخدام العلامات). كتب كريستيان ميتز مراجعة مطولة عن كتاب ميترى ذى الجزأين (جمعهما ميتز فى عام ١٩٧٢)، وشرح بالتفصيل الفروق بين تناوله الخاص وتناول ميترى. وكانت محاولته لمواجهة الاحتياجين المذكورين سابقًا قد تم تطويرها فى بحثه «السينما: لغة أم نظام لغوى؟»، والمعنون بالإنجليزية «اللغة السينمائية سيميوطيقا للسينما» (انظر ميتز ١٩٦٨).

نشر بحث ميتز فى العدد الرابع من المجلة الفرنسية «اتصالات»، ولم تكن مصادفة أن يحتوى هذا العدد أيضًا على بحث رولان بارت «عناصر السيميولوجيا». كان هدف الدراسة فى الحقيقة هو السؤال إذا ما كانت السينما يمكن أن تصبح أيضًا موضوعًا للسيميوطيقا. وللاقتراب من إجابة، كان على ميتز أن يواجه سؤالاً ثانيًا، وهو السؤال الذى أعطى للبحث عنوانه. فإذا كانت السينما تمتلك «نظامًا لغويًا كاملاً (بمعنى مجموعة منظمة من الشفرات، والأشكال، والصيغ، التى يمكن للمرء أن يعود إليها بشكل دائم)، وليست مجرد «لغة» (أى خطاب تلقائى ينظم نفسه)، فهل يمكن أن تصبح السينما جزءًا من السيميوطيقا التى تدرس النظم، بينما لا تدرس الأحداث التى تقع لمرة واحدة، أو الحالات الخاصة للاستخدام اللغوى.

وتميل إجابة ميتز إلى جانب «اللغة» (أى أنها ليست نظامًا لغويًا). إننا إذا نظرنا إلى السينما بحرص، فإنها ليست «نظامًا لغويًا»، أو بشكل أكثر تحديدًا: إذا كان النظام اللغوى هو «نظام من العلامات يستخدم لتبادل الاتصال» (ميتز ١٩٦٨، ص ٧٥)، فإنه ليس لدى السينما مثل هذا النظام، ولا تتألف من علامات، وليس لديها هدف تبادل الاتصال. أولاً، إن السينما لا تعتمد على نظام مثل القاموس مثلاً، حيث كل مصطلح يكتسب هوية من خلال اختلافه المنظم مع المصطلحات الأخرى. على العكس، فالسينما ناتجة عن تنظيم لقطات مختلفة، وهى تعتمد أكثر على الجمع بين عناصر متناثرة وليس على اختيار عناصر من نموذج. علاوة على ذلك فلا يمكن مساواة الصور السينمائية بالعلامات بأى معنى صارم (كما نفعل مثلاً مع الكلمات). إن أية لقطة هى بالفعل تشبه عبارة منطوقة، أو جملة، لأن ما يظهر على الشاشة (على سبيل المثال: (التجسيد البصرى لكلب) يعنى على الأقل: «هنا يوجد كلب»). وأخيرًا فإن الفيلم لا يعمل على مستوى الاتصال، بل على مستوى التعبير، أو على المستوى حيث «المعنى متأصل بشكل ما فى شىء، وينطلق مباشرة من هذا الشىء، ويندمج مع شكله ذاته» (ص ٧٨). وبكلمات أخرى، إن الفيلم لا يعـرض، وهـو لا يشير (لا يستخدم نظام الإشارات أو العلامات).

السينما إذن بالنسبة لميتز ليست نظامًا لغويًا. إنها لا تلبى تمامًا أيًا من «العناصر الثلاثة للتعريف». ومع ذلك فإن هذا يجب ألا يحبطنا. فحتى لو كان الموضوع الرئيسى

للسيميوطيقا هو النظم «القوية» مثل النظم اللغوية، فإننا فى حاجة للإقرار بأن هناك موقفًا منطقيًا آخر: «أن ننظر للمشروع السيميولوجى باعتباره بحثًا مفتوحًا يسمح بدراسة أشكال جديدة: إن «اللغة» (بالمعنى الواسع) ليست شيئًا بسيطًا، فكل النظم المرنة يمكن دراستها كنظم مرنة، وبمناهج ملائمة» (ص ٨٩). وبحدس رائع، فإن ميتز يعارض ما توصل إليه سابقًا من أن السينما تفتقر إلى سمات نظام لغوى ومن ثم فإن السيميوطيقا لا يمكن أن تُستخدم لدراسة السينما. على النقيض، فهو يضيف إلى هذه النتيجة الصارمة موقفًا أكثر انفتاحًا لكى يمكن استعادة حتى الحقائق اللغوية البسيطة. وينتهى البحث بجملة توحى بالأمل على نحو واضح: «لقد حان الوقت لسيميوطيقا السينما» (ص ٩١).

وتكمن الجدة فى بحث ميتز ليس فقط فى الانفتاح على مجال جديد للبحث، ولكن أيضًا فى الطريقة التى يصل بها إلى هذا الاستنتاج. وفى الحقيقة أنه سأل نفسه سؤالين وليس سؤالاً واحدًا. لقد سأل إذا ما كانت السينما يمكن أن تكون موضوعًا للسيميوطيقا، وسأل إذا ما كانت نظامًا لغويًا. وللسؤال الثانى معنى فقط من خلال منظور سيميوطيقى: فإن تكون نظامًا لغويًا هو شرط لأن تصبح موضوعًا للسيميوطيقا، والفكرة الخاصة للنظام اللغوى التى يفكر بها ميتز هى تصنيف يصح فقط داخل التناول السيميوطيقى. والنتيجة هى أن ميتز يتوقف عن فحص السينما فى ذاتها، فى سماتها الخاصة بها، كما فعل الكثير من الدارسين حتى ذلك الوقت، وعلى النقيض قام بدراسة السينما من منظور محدد يميل إلى استخلاص سمات بعينها دون سمات أخرى، ويؤكد على قدرات بعينها دون الأخرى، وبالتالى فإنه يلقى الضوء على بعض الارتباطات دون ارتباطات أخرى. إننا نجد أنفسنا هنا فى بُعد من الأبحاث مختلف تمامًا عن البعد الذى تحكم فى المشهد فى السنوات السابقة، مع باحثين يتراوحون من بيلا بالاش وحتى أندريه بازان. وبدلاً من محاولة تعريف طبيعة أو جوهر السينما، فإن البحث يبدأ من نقطة وثيقة الصلة بمنظور الباحث. كما أن الطريقة الأكثر طبيعية للنظر والإدراك المباشرين لما يبدو أمام أعيننا قد حل محلها نظرية تعتمد تمامًا على «مناهج» البحث. وعلاوة على ذلك، فإن طريقة الرؤية التى تحاول أن تعالج معالجة كاملة الطبيعة العامة للموضوع محل البحث تحل محلها نظرة «تختار» عناصر وثيقة الصلة. وأخيرًا فإن ميتز يطرح تنحية طريقة الرؤية التى تعقب

حقيقة الأشياء، كما يتم الإفصاح عنها بواسطة الأشياء ذاتها، ليحل محلها نظرة مهتمة بصحة البحث.

دعنا نضيف أن نجاح وأهمية بحث ميتز لا يعتمدان فقط على بزوغ طريقة جديدة للتفكير فى النظرية، اعتمادًا على تحليل متماسك ومنهجى ووثيق الصلة بالموضوع. فمع ميتز ظهر أيضًا نوع جديد من الدارسين فى مجال الدراسات السينمائية، وهو الدارس الذى يستخدم تناولاً أكثر علمية وليس انطباعيًا، دارس يعمل فى مؤسسات بحثية بدلاً من الانخراط فى النقد السينمائى الصحفى، دارس ينشر أبحاثه فى دوريات أكاديمية متخصصة، ويطبق مناهجه الجديدة ليس فقط على السينما، لكن أيضًا على طرق التعبير الأخرى فى الوسائط المختلفة. وباختصار، فإن بحث «السينما: لغة أم نظام لغوى؟» قدم تحولاً فى معالجة الظاهرة الفيلمية. لقد ولد «نموذج» بحثى جديد، بالإضافة إلى «جيل» جديد من الباحثين.

- اللغة والسينما: البنيوية وما بعد البنيوية

خلال النصف الثانى من الستينيات وبداية السبعينيات، تحرك المشروع السيميولوجى إلى الأمام بقدر كبير من النجاح. لقد سيطرت السيميولوجيا على جانب كبير من نظرية السينما، وعالجت السيميولوجيا سلسلة من الموضوعات، بدءًا من نوع العلامات التى تستخدمها السينما، وحتى طريقة تأثير فيلم أو نمط فيلمى. وقدم ميتز الكثير من الإسهامات، سواء فى السينما أو المجالات الأخرى، والتى جُمعت بعد ذلك فى كتاب «مقالات عن العلامات السينمائية» (ميتز ١٩٦٨، فى الترجمة الإنجليزية بعنوان «اللغة السينمائية» الذى ظهر فى عام ١٩٧٤)، ثم فى جزء ثان بنفس العنوان (١٩٧٢)، وكتاب «مقالات سيميوطيقية» (١٩٧٧ ب). ومن بين أشهر إسهاماته إعادة بناء لأشكال المونتاج فى السينما الكلاسيكية تحت عنوان «النحو الكبير».

ومع ذلك، وفى تلك السنوات ذاتها، تعرضت السيميولوجيا أيضًا إلى تغيرات مهمة، فقد هجرت شيئًا فشيئًا فكرة كونها مجرد علم للعلامات. إن دراسة الطريق التى نستخدم بها العلامة ونتواصل تعنى دراسة الأيديولوجيا المنغمسين فيها. وتزايدت النظرة

إلى السيميولوجيا باعتبارها علمًا «سياسيًا»، وبدأ العمل فى تفكيك الآليات الكامنة فى المجتمع والمؤسسة له، والتى تضمن خضوع الرجال والنساء. ومن ناحية ثانية، ابتعدت السيميولوجيا عن اللغويات، وبدأت فى الاعتماد على مجالات دراسة أخرى، والتى كانت بدورها تعيد صياغة نفسها آخذة النموذج من اللغويات. وكان من بين هذه الفروع الدراسة الأنثروبولوجيا البنيوية، وكذلك التحليل النفسى بطريقة لاكان. لقد وُضع الإطار البنيوى موضع التساؤل، وأصبحت السيميوطيقا أكثر انفتاحًا وحيوية. لقد كان من المعتقد أن الظواهر اللغوية لا يمكن تفسيرها بوجود تنظيم شكلى مبنى جيدًا، يحدد كل خطاب بشكل ثابت ومتكرر. وفى الحقيقة أن «اللغة» (الكلام) ليست وحدها الموجودة، لكن النظام اللغوى موجود أيضًا، وما يهم فيه هى «العمليات» التى تجرى سواء بواسطة من يوجه الخطاب أو من يتوجه الخطاب إليه، أكثر من أن تجرى بواسطة «النظام» الذى يرجعان إليه. ومن منظور الفلسفة المعاصرة للغة، يمكننا إن نقول أن سيميولوجيا السينما بدأت فى اكتشاف السياقات التى تحدد المعنى.

إن هذه النقطة الأخيرة تستحق أن تُفهم لأنها محورية فى «اللغة والسينما»، وهو كتاب طويل ومعقد توصل فيه ميتز على نحو ما إلى المشروع الذى عبر عنه فى السطور الأخيرة من بحثه الأول. ويحاول ميتز فى هذا الكتاب – قبل كل شىء – أن يوضح أهداف البحث السيميوطيقى. إن هناك أربعة من هذه الأهداف أو الموضوعات. هناك أولاً «النص»، وهو حدث واحد مفرد ومجسد، وهو الفيلم. ثم لدينا «الرسالة»، وهى الحدث المتحقق الذى يتدخل فى العديد من المنتجات ، ولذلك فإنه ليس مفردًا، إنه لعب الضوء فى فيلم، وهو جزء من هذا النص من جانب، لكنه لا يقتصر عليه فقط من جانب آخر. وثالثًا، لدينا «الشفرة»، وهى شىء يتم بناؤه بواسطة المحلل وليس مفردًا، إنه «قواعد» الإضاءة على سبيل المثال. ورابعًا لدينا «النظام المفرد»، وهو شىء قد تم بناؤه بالفعل، وهو بالتأكيد شىء مفرد، إنه تنظيم نص الفيلم، نظام الأدوات اللغوية التى وُضعت فى البؤرة بواسطة التحليل.

ما هو إذن المسار الذى يجب على السيميوطيقا أن تتبعه؟ كقاعدة، إنه يبدأ من النص والرسالة، ويتحرك فى اتجاه الشفرة والنظام المفرد. وبكلمات أخرى، إنه يبدأ مما «يسبق تدخل المحلل»، ويصل إلى شىء هو «فقط شكل من أشكال المنطق، مبدأ للاتساق» (ميتز

١٩٧١، ص ٧٩). وهذا المسار هو النمطى بالنسبة لبحث متأثر بالبنيوية، التى تحاول تفسير كل ظاهرة بالكشف عن البناء الذى يؤسسها، والعثور فى ذلك البناء على قاعدة للفهم. ويتبع ميتز هذا المسار، ويبدأ بالشفرة، أى من قواعد السينما. وهو يقسم هذه القواعد بناء على تطبيقها، فبعض الشفرات السينماتوغرافية عامة، مشتركة بين كل الأفلام، بينما هناك شفرات أخرى خاصة بمجموعات محددة من الأفلام، وبعضها لا يقتصر على السينما فقط وإنما تشترك فيه «فنون أخرى... إلخ. ثم يضع ميتز قوائم بالشفرات: الشفرات البصرية الأيقونية التى تعطى المعنى للصور وتشترك فيها السينما مع التصوير التشكيلى والتصوير الفوتوغرافى، وشفرات النسخ الميكانيكى التى تنظم آليات نسخ العالم، والتى تشترك فيها السينما فقط مع الفوتوغرافيا، وشفرات التكوين السمعى والبصرى، المتعلقة بالعلاقة بين الصور والأصوات، التى طورتها السينما بنفسها... إلخ.

وكنتيجة لهذه الدراسات، يصل ميتز إلى فكرة مهمة: إن «اللغة السينمائية» هى حقيقة ذات جانبين. فهى من ناحية مجموعة من الشفرات الخاصة والمحددة (ما يجعل السينما ما هى عليه)، ومن ناحية أخرى هى مجموعة من كل الشفرات المستخدمة لبناء أى فيلم (مجموعة هى جزء من السينما، حتى لو جاءت الشفرة من مكان آخر). وباختصار، فإن لغة السينما تظهر فى تحليل ميتز باعتبارها تجميعًا لعناصر مختلفة: إن كل المحاولات السينمائية لتعريف السينما بشكل قاطع ونهائى - تعريف يفصلها عن كل الوسائط الأخرى والفنون الأخرى - أصبحت موضع تساؤل. إن السينما لا تتميز بسمة متفردة واحدة، وإنما بمجموعة منظمة من الشفرات، وبعض هذه الشفرات ينتمى إلى السينما فقط، وبعضها الآخر يربط السينما بالوسائط والفنون الأخرى.

وبعد دراسة الشفرات، انتقل ميتز إلى النظام المفرد، أو البناء الذى يؤسس فيلمًا، وهنا تختلف وجهة نظره قليلاً. فبالكشف عن التصميم وراء كل عمل، يدرك أن ما يقوم بالعمل فى الحقيقة ليس فقط النظام المرتب للشفرات، وإنما أيضًا عملية تؤديها هذه الشفرات. إن النظام المفرد ينبع من عناصر متراكبة (نظام معرفى، تقنيات تمثيل، طرق إضاءة) جاهزة لأن تتصادم مع بعضها البعض، وتعيد تحديد بعضها البعض، وتؤسس ارتباطات جديدة. ومن الحقيقة أنها فيما بعد تندمج معًا فى نظام موحد جديد، ولكن خلال ذلك فإنها تترك

وراءها بعض مناطق من الصراع وعدم التوازن. والأهم من ذلك، فإن التوترات والتحولات التى تجرى لها لا يمكن إخفاؤها. وبكلمات أخرى، فحتى قبل أن يكون توزيعًا عضويًا للمكونات، فإن النظام المفرد هو قبل كل شىء نتيجة لتفاعل هذه المكونات. وخلف تصميمه ندرك وجود خطة أو خطط تتألف من حركات وحركات مضادة دائمة. ولتفسير ذلك فإن من الضرورى أن نضع فكرة «الكتابة» بعد فكرة «البناء». وبهذه الطريقة نعود إلى «دراسة الشفرات، وما الذى يبدأ منها، ويمضى بعدها، وما هى نتيجة النص» (ص ٢٩١). وهكذا فإن الموقف النظرى البنيوى يحل محله أفق أكثر اضطرابًا بكثير، ولا يعد البناء المؤسس أكثر من كونه الديناميكيات التى تسبب تطوره وتحافظ عليه فى حالة حركة. ومفاهيم مثل القوة، والصيرورة، والطاقة، تدخل المجال وتسيطر على المناقشات طوال الأعوام التالية، جزئيًا بفضل المراجعات التى كتبها دارسون مثل ستيفن هيث (١٩٧٣).

- الدال المتخيل: التحليل النفسى، السيميوطيقا، الجهاز

كما قلت سابقًا، فقد تبنت السيميوطيقا خلال السبعينيات منظورًا أكثر سياسية، وارتبطت بدراسات أخرى مثل الأنثروبولوجيا والتحليل النفسى. وفى مجال السينما، فإن دراسة الجهاز - وهو مصطلح يشير إلى «الآلة التقنية النفسية» يوجه بناء الفيلم - تعطى النظرية فرصة أكبر، سواء بإلقاء نظرية نقدية على السينما وآثارها الأيديولوجية، وفى الوقت ذاته بناء معالجة تجمع مجالات الدراسة المختلفة. وتضم نظرية الجهاز أعمال دارسين مثل ريمون بيلور، جان لوى بودرى، جان بيير أودار، ستيفن هيث، وكولين ماكابى، وتتقاطع مع الدراسات السينمائية النسوية الوليدة فى تلك الفترة. ودخل كريستيان ميتز فى هذا السياق بكتابه عميق التأثير، «الدال المتخيل».

ومناقشتنا لهذا الكتاب تركز على قسمه الأول. إن ميتز يقول بأنه عند تأسيس «الدال السينمائى»، تعمل ثلاث عمليات تحليل رئيسية: التوحد بوصفه انعكاس المرآة، والتلصص، والفيتيشية (التركيز على شىء أو جزء من الجسد). وبالنسبة للتوحد بوصفه انعكاسًا، يسأل ميتز نفسه إذا ما كانت شاشة السينما تقوم بوظيفة المرآة، والتى - طبقًا - لأفكار لاكان - يجد فيها الطفل صورته، وعندما يرى نفسه يتعلم فى التعرف على نفسه. إن ميتز

يفكك هذا التشبيه: فالمتفرج لا يرى على الشاشة أبدًا جسده هو ذاته منعكسًا، ولن يكون أبدًا قادرًا على أن يتوحد مع نفسه:

«إذن «مع ماذا» يتوحد المتفرج خلال علمية عرض الفيلم؟ لأن عليه أن يتوحد، والتوحد هو في شكله الأول قد توقف عن أن يكون ضرورة حالية بالنسبة له، لكنه يستمر في السينما – وإذا لم يفعلوا ذلك فإن الفيلم لن يصبح مفهومًا – يستمر في الاعتماد على ذلك التفاعل الدائم مع التوحد، والذي بدونه لن تكون هناك حياة اجتماعية» (ميتز ١٩٧٧ أ، ص ٦٤).

وفي الأفلام قد يتوحد المتفرجون مع شخصية في العمل، أو مع المتفرج الذي يلعب الدور، لكنهم يستطيعون التوحد أيضًا مع أنفسهم. إن تلك خطوة مستحيلة فيما يبدو «كما رأينا» في مناقضة للطفل في المرآة، فإن المتفرج لن يستطيع التوحد مع نفسه بوصفه شيئًا، وإنما مع الأشياء الموجودة بدونه» (ص ٤٨). ومع ذلك فإن من المفهوم تمامًا إذا وضعنا في اعتبارنا أن السينما تتضمن «معرفة» مزدوجة وإن كانت موحدة. فعندما أشاهد فيلمًا، «أعلم أنني أدرك شيئًا متخيلاً. وأعلم أنني الذي أدركه. وهذه المعرفة الثانية تنقسم بالتالي: إنني أعلم أنني أدرك بشكل حقيقي. وأعلم أيضًا أنني أنا الذي أدرك هذا» (ص ٤٨). تلك هي الطريقة التي يتوحد بها المتفرجون مع أنفسهم، أو بالأحرى مع أنفسهم «في فصل خالص من الإدراك (كاليقظة، الانتباه): كشرط لإمكانية ما يتم إدراكه، وبالتالي كنوع من الذات المتسامية، والتي تأتي قبل «وجود» أي شيء» (ص ٤٩). إن المتفرج ذات متسامية، أكثر من كونه موضوعًا أو شيئًا، تتوحد مع عين الكاميرا أو وجهة نظر المخرج.

أما عن مسألة التلصص، يلاحظ ميتز أن «هناك مسافة دائمة تفصل «الموضوع» (الشيء الذي يتم النظر إليه)، و«مصدر» الدافع، أي العضو المولد «العين» (ص ٥٩). وبالتالي يظهر ارتباط مثير:

«يحرص المتلصص دائمًا على الإبقاء على فجوة، مساحة خالية، بين الشيء والعين، أو بين الشيء وجسده: إن نظرته تمسك بالشيء على مسافة صحيحة، مثل متفرجي السينما الذين يحرصون على تفادي الاقتراب جدًا أو الابتعاد جدًا عن الشاشة» (ص ٦٠).

وباستثناء هؤلاء المتفرجين، فإن السينما توسع دائمًا الفجوة بين الرغبة وموضوعها. «إن السينما تعطى (معلوماتها) فقط فى صورة»، وبذلك فإنها تضع هذه المعلومات فى عالم «غير ممكن الوصول إليه من البداية، فى «مكان ما» بدائى، مرغوب فيه بلا نهاية (وغير ممكن الاستحواذ عليه أبدًا)» (ص ٦١).

ومن خلال عرض العالم فى شكل صور، فإن السينما تجعله يظهر، وفى الوقت ذاته تحرمنا منه. إن ما يُعرض يبدو موجودًا (وإلا فإننا لن نتعرف عليه)، وفى الوقت ذاته غير موجود (وإلا فلن نكون فى حاجة لصوره). ولأننا محرومون من العالم، فإن صورة العالم قد تؤسس ذاتها. وهذا هو ما يولد الرغبة التى تربطنا بالفيلم، رغبتنا الإدراكية. (إن ما يحدد «النظام البصرى» للسينما بشكل خاص ليس فقط المسافة المحفوظة، إنه هذا «الاحتفاظ» ذاته هو غياب الشئ المرئى» (ص ٦١). وبالتالى فإن السينما تعتمد على نوع ما من التلصص فى حالته النقية، على خلق تلك الفجوة التى لا يمكن عبورها، على استحالة الوصول. وبالطبع فإن الشروط الأخرى تسهم فى هذه الظاهرة: «الغموض الذى يحيط بالرائى»، «فتحة الشاشة التى تعطى إحساسًا حتميًا بثقب الباب»، «وحدة المتفرج وعزلته»، «فصل المساحات الذى يميز الأداء السينمائى دون الأداء المسرحى» (ص ٦٤). وفى التحليل الأخير فإن ما يهم هو:

«الفيلم بالنسبة للمتفرج يتكشف فى «مكان ما» فى وقت واحد قريب جدًا وممكن الوصول إليه أيضًا، كما «يرى» الطفل لعبة الحب بين أبويه، وهما لاهيان عنه ويتركانه وحده، إنه راءٍ خالص لا يمكن تصور مشاركته» (ص ٦٤).

وبعد المرآة يأتى المشهد الأول: العناصر الأساسية للحياة النفسية للفرد، والتى تخترق أعماق الآلة السينماتوجرافية.

وفيما يتعلق بالفيتيشية، فإن ميتز يذكرنا بأن موضوعها هو فى الأساس التقنية السينماتوغرافية، أو السينما كتكنيك. «إن الفيتيش هو السينما فى حالتها المادية» (ص ٧٥). إذن كيفية وجود السينما هو قلب اهتمامها:

«الفيتيش، السينما باعتبارها أداء تقنيًا، براعة أو شجاعة، أو عملًا بطوليًا، يدعم أو يدحض الفقدان الذى يتأسس عليه كل التنظيم (غياب الشىء الذى حلت محله صورته المنعكسة)، عمل بطولى يتألف فى الوقت ذاته من جعل هذا الغياب منسيًا» (ص ٧٤).

إن اللقطات المتحركة المبهرة، والتتابعات المدهشة، والالتقاطات غير العادية، تدلنا جميعًا على الواقع الذى فقدناه، بينما تقدم نفسها بوصفها بدائل كافية عن هذا الفقدان. إنها تخفى الفقدان، وفى الوقت ذاته تعترف به بين السطور. وطبقًا لميتز، فإن هذه العملية تمزج بين حب شامل، وتأثيرات المعرفة.

إن التوحد باعتبارها انعكاس المرآة، والتلصص، والفيتيشية، هى إذن عناصر يكتسب من خلالها الفيلم مادته ووجوده على الشاشة. وبفضل الديناميكيات التى تؤسس هذه الظواهر، فإن «الدال السينماتوغرافى» يتحقق وجوده. ومن الواضح أن هذه النقاط لا تستنفد ما يجب على التحليل النفسى أن يقوله حول السينما. وفى القسم الثالث من هذا الكتاب، يستمر ميتز فى مراجعة التشابه بين السينما والحلم، وفى القسم الأخير يحلل وظيفة المجاز والكناية، ويعقد صلة بينهما وآليات التكثيف والإزاحة فى تحليل فرويد «لعمل الأحلام». لكن المهم هو كيف تقوم الآلة النفسية للمتفرج بوظيفتها جنبًا إلى جنب قيام السينما بوظيفتها، إلى الحد الذى تصبح فيه ما يساعد على بناء ما يراه المتفرج، الصورة، الدال.

- علم البيان غير الشخصي: السياق والانعكاس

خلال الثمانينيات، كرس كريستيان ميتز جانبًا كبيرًا من طاقته من أجل كتاب عن الطرائف والنكت لم يجد طريقه قط إلى النشر. وخلال ذلك حاولت سيميوطيقا السينما من حوله أن تبحث عن طريق جديدة: لقد حاولت أن توحد الانتباه تجاه ديناميكيات اللغة والأداة الرمزية من خلال تحليل البيان اللغوى. وهذا المصطلح الأخير مستخدم للإشارة إلى كل من «صنع» الفيلم، أى الطريقة التى يؤسس بها نفسه باعتباره شيئًا دالاً، و«إعطاء» الفيلم، أى الطريقة التى يعطى بها ذاته للمتفرج، ومن خلال تشكيل نفسه فإنه يشكل تلقيه. وقد جاء موضوع البيان الفيلمى إلى الضوء بفضل صدور عدد خاص من المجلة الفرنسية «اتصالات» (٣٨، ١٩٨٣)، وأعمال جان بول سيمون، وفرانشيسكو كازيتى، ومارك فيرنيه، ونيك براون. لقد تدخل ميتز أصلاً فى موضوع البيان فى مقال على شرف إميل بينفينيست، عالم اللغويات الذى كان عمله على هذا المفهوم عميق التأثير فى

سياق السيميولوجيا. وعاد ميتز إلى الموضوع مع كتابه «البيان غير الشخصى، أو مكان السينما»(١٩٩١)، حيث أعاد التفكير فى هذا الجدال ووضع له منهجًا. إنه يلاحظ أن على المرء ألا يساوى بين البيان السينمائى والبيان اللفظى، اللذين يختلفان فى أوجه عديدة. فإذا كان الحوار يقدم علامات محددة تحدد ما هو متضمن فى إنتاج أو تلقى النص (ما الفاعل وما المفعول به على سبيل المثال)، فليست هناك فى السينما مصطلحات مشابهة. وبالمثل، إذا كان الحوار يتضمن أناسًا حقيقيين («أنا» أو «أنت») فإن الفيلم يشير فقط إلى عموميات (المتفرج الذى يصدر رد فعل على نظرة فى الكاميرا هو متفرج نمطى خاص، وليس متفرجًا حقيقيًا). وأخيرًا إذا كان المرسل والمستقبل فى الحوار يمكن أن يتبادلا مكانيهما («أنا» أصبح «أنت» والعكس)، فإن الفيلم نص محدد مسبقًا، حيث لا يمكن أن يحدث هذا التبادل. لذلك فإن ميتز يقترح أن البيان السينمائى يجب أن يُرى ليس باعتباره خلق شخص واحد من أجل شخص آخر، وإنما كحقيقة بسيطة للفيلم الذى يجسد ذاته (وهنا يكون البيان فى الحقيقة «غير شخصى»). كما أن ميتز يشجع على أن ندرك السينما ليست أداة تصل النص بسياقه، وإنما باعتبارها لحظة تأمل ذاتى (انعكاس ذاتى) عام (وهنا يتضمن البيان قبل كل شىء بعدًا «انعكاسيًا»).

إن هذا لا يعنى أن مصطلح «البيان السينمائى» ليس غير صحيح أو غير مفيد، على العكس، فإنه يفيد فى استكشاف العمليات الفيلمية الرئيسية. إن ميتز يعطى نظرة عامة لها، ويقسمها إلى إحدى عشرة مجموعة. وهو يعزل «التوجهات» المختلفة إلى المتفرج (النظر إلى الكاميرا، التعليق الذى تقوله شخصية تظهر فى المشهد، التعليق الذى يقوله متفرج غير مرئى، كلمات مكتوبة تقدم مزيدًا من المعلومات، عناوين البداية والنهاية.. إلخ). كما يتحدث ميتز عن «الإشارات الداخلية»، مثل الشاشة داخل الشاشة، ووجود أشياء ذات دلالة مثل المرايا، والإشارات إلى أفلام أخرى.. إلخ. ويذكر ميتز عرض «الأدوات» – وهى فى هذه الحالة الكاميرات والميكروفونات والأشياء الأخرى المرتبطة (ربما مجازيًا) بالإنتاج والتلقى، لتظهر على الشاشة، أو إدخال «مصادر» مستترة مثل الشخصيات التى ترى أو تتحدث فى لقطات ذاتية، والصورة المحايدة بشكل زائف، والتى يبدو واضحًا أنها

أبنية ذهنية بسبب طريقة بنائها ذاتها، وما إلى ذلك. وفى كل هذه الحالات «ينثنى» الفيلم تجاه ذاته، ويلقى الضوء على القواعد التى ولدته، ويجعل من تجسيده لذاته موضوعًا للمقارنة.

وبهذه العودة إلى السينما وعملياتها ينتهى المسار العلمى عند ميتز. وفى المركزية الدائمة للسينما كنص يمكننا أن نرى أيضًا الضعف النهائى لمعالجة ميتز: ففى تلك السنوات نفسها، تحركت دراسات ثقافية فى اتجاه دراسة السينما داخل العمليات الرمزية والاقتصادية الرئيسية، بالإضافة إلى تحليل اللغة والسرد السينمائيين فى ارتباطهما بالعمليات الإدراكية المعرفية. لم يكن ميتز قادرًا تمامًا على اللحاق بهذه النزعات البحثية الجديدة. لكن هذه العودة للنص هى أيضًا علامة على وفاته لمشروعه الذى بدأ به: «من الضرورى خلق سيميولوجيا للسينما»، وطوال مساره لم يرفض قط أن يشترك ثقافيًا فى موضوعات مهمة لزمانه ومكانه، مثل «اللغة»، و«الشفرة»، و«الكتابة»، و«الجهاز»، و«البيان».

* * *

انظر أيضًا «التقمص والتفاعل مع الشخصية» (الفصل ٩)، «جان ميترى» (الفصل ٣٧)، «التحليل النفسى» (الفصل ٤١)، «السيميوطيقا والسيميولوجيا» (الفصل ٤٢).

المراجع

Bordwell, D., and Carroll, N. (eds.) (1996) *Post-Theory: Reconstructing Film Studies*, Madison: University of Wisconsin Press.

Heath, S. (1973a) "Film/Cinetext/Text," *Screen* 14(1/2): 102–27.

—— (1973b) "The Work of Christian Metz," *Screen* 14(3): 5–28.

Metz, Christian (1964) "Le cinéma: langue ou langage," *Communications* 4: 52–90.

—— (1968) *Essais sur la signification au cinéma*, Paris: Klincksieck. Trans. M. Taylor, *Film Language: A Semiotics of the Cinema* (New York, Oxford University Press, 1974).

—— (1971) *Langage et cinéma*, Paris: Librairie Larousse. Trans. D. J. Umiker-Sebeok, *Language and Cinema* (The Hague: Mouton, 1974).

—— (1972) *Essais sur la signification au cinéma – II*, Paris: Klincksieck.

—— (1977a) *Le signifiant imaginaire: psychanalyse et cinéma*. Paris: Union Générale d'Éditions. Trans. C. Brittan, A. Williams, B. Brewster, and A. Guzzetti, *The Imaginary Signifier: Psychoanalysis and the Cinema* (Bloomington: Indiana University Press, 1982).

—— (1977b) *Essais sémiotiques*, Paris: Klincksieck.

—— (1990) Interview, *Iris* 10 (special issue, "Christian Metz et la théorie du cinéma").

—— (1991) *L'énonciation impersonnelle, ou le site du film*, Paris: Méridiens Klincksieck.

FRANCESCO CASETTI

Mitry, J. (1990 [1963]) *The Aesthetics and Psychology of the Cinema*, 2 vols., trans. C. King, Bloomington and Indianapolis: University of Indiana Press.

Saussure, F. de (1983) *Course in General Linguistics*, trans. R. Harris; eds. C. Bally and A. Sechehaye, La Salle, IL: Open Court Press.

(٣٧)

جـان مـيـترى

برايان لويس

كم واحدًا منا يمكنه أن يقول: «شاهدت فيلم «نانوك من الشمال» للمرة الأولى (على الأقل بقدر ما أتذكر) فى سبتمبر ١٩٢٢»؟ وكم واحدًا يمكن أن يكون لايزال يفكر ويكتب عن السينما بعد ما يقرب من خمسين عامًا؟ امتدت حياة جان ميترى (١٩٠٧-١٩٨٨) لفترة شهدت ازدهار السينما باعتبارها شكلاً فنيًا قادرًا تمامًا على التعبير، أنه استمتع بحظه الطيب فى أن ينمو ويتطور ثقافيًا وإبداعيًا مع الفن الذى أحبه كثيرا.

ارتبط ميترى بالسينما عن قرب طوال حياته. لقد عمل فى مجال الدعاية، وكمساعد كاميرا شاب (مثل عمله مع أبيل جانص فى فيلم «نابليون» عام ١٩٢٧)، وكمؤسس ومدير لجمعية سينمائية، وكصانع أفلام تجريبية. ولقد وصل إلى قمة مجده بعمله باعتباره ناقدًا سينمائيًا، ومؤرخ، وصاحب نظرية. وفى كتبه ومقالاته عن الأفلام والمخرجين طور قائمة بالسينما الكلاسيكية من الصعب التشكيك فى صحتها. ولقد قاد ميترى تطوير «الفيلموجرافيا العالمية» (١٩٧٩)، وكتب كتابًا موسوعيًا من عدة أجزاء عن «تاريخ السينما» (١٩٦٧-١٩٨٠). واشترك فى مناظرات أكاديمية وجماهيرية ساخنة حول طبيعة وقدرات الوسيط الفنى الجديد، محللاً أعمال الفلاسفة، وعلماء النفس، ونقاد الفن ومؤرخيه، لكى يبنى كتابه المهم «جماليات وعلم نفس السينما» (١٩٦٣-١٩٦٥). واستمر بلا هوادة فى تحليل ومجادلة الرؤى المناقضة لمنظرى السينما السابقين، بالإضافة إلى معاصريه، وساعد فى

تأسيس خطاب أكاديمى عن السينما. وكان أستاذًا رائدًا لتاريخ وجماليات السينما فى قارتين.

لاتزال نظرية ميترى الجمالية غير معروفة على نطاق كبير، فلم تتم ترجمة «جماليات وعلم نفس السينما» إلى الإنجليزية فى طبعة مركزة لكريستوفر كينج إلا فى عام ١٩٩٧، وهو كتاب طويل وصعب القراءة فى نسخته الأصلية. وميترى مفهوم بشكل عام من خلال المقالات الصحفية وفصول الكتب التى كتبت عنه، ومع ذلك فإنه عملاق فى تاريخ نظرية السينما.

لقد قضيت شهرين مع ميترى عندما كنت طالبًا شابًا. عاش ميترى وتحدث وتنفس السينما. وكان مشروعه الثقافى طموحًا وأرسطيًا فى طبيعته. ما الأسباب (والقضايا) المادية والشكلية الفاعلة والنهائية للسينما؟ ومن أى شىء هى مصنوعة؟ وكيف تعمل؟ ولتحقيق أى تأثير؟ (لوصف المفهوم الأرسطى حول «القضية» فى علاقتها بالسينما، انظر «نظريات السينما الكبرى»، أندرو ١٩٧٦، ص ٦-٨). لقد قصد ميترى إلى وصف السينما فى كل عناصرها: منتقلاً من الظاهرة الأساسية المعاشة، إلى أبعد الامتدادات باعتبارها مشكِّلاً للروح الإنسانية.

وفى قلب هذا المشروع كتابه «جماليات وعلم نفس السينما»، بجزئه الأول «الأبنية»، وجزئه الثانى «القوالب». وفى فلك هذين الجزءين تدور أعمال إضافية عن النقد، والتاريخ، والنظرية، وكتب ورسائل علمية عن شابلن، وفورد، وإيزنشتين، وسينيت، والسينما التجريبية، والسيميوطيقية، بالإضافة إلى «التاريخ» و«الفيلموجرافيا». وككل، فإن أعماله تشكل كونًا متماسكًا ومتسقًا. إنها وصف قوى لكيفية عمل سحر السينما الروائية علينا.

وفى مركز نظرية ميترى النقدية تكمن التجربة المعاشة الأساسية التى ظل وفيًا لها. وتحت ذلك كله، كان ميترى مدفوعًا بالدهشة، وتجربتها. لقد عشق تجربة الاستثارة أمام الشاشة، وعشق الأفلام. ومدفوعًا بهذه الدهشة، حاول ميترى أن يفسر «لماذا، وماذا لو، وكيف يحدث هذا؟». لماذا العالم على الشاشة بهذا القدر من الجاذبية، ولماذا - عندما نترك دار العرض - تبدو الحياة شاحبة ومسطحة؟ وما الأفلام التى تعطينا أعمق تجارب الدهشة؟ وكيف تمارس سحرها؟ ما الأفلام التى تفشل فى ذلك، ولماذا؟ إن هذه التجربة

الأساسية أمام الشاشة ولدت الحياة العملية لميترى فى الملاحظة، والعقلنة، والتفكير، والنظرية.

وكان أول من وصف فى جمالياته التجربة السينمائية فى تعقيدها متعدد المستويات - الواقع المعاش كما تمت الخبرة به. وعمل ميترى فى جوهره هو فلسفة ظاهراتية لتجربة السينما الروائية، وهو أيضًا فى المرتبة التالية حجة محكمة فى الدفاع عن هذه التجربة، باعتبارها انفتاحًا أمام رؤية العالم وفهمه.

ولد ميترى فى سواسون، فى الشمال الشرقى من باريس، فى عام ١٩٠٧. (وميترى هو اسم مستعار، ويقول إنه اختاره من خريطة فرنسا، أما اسمه الأصلى فهو جان رينيه بيير جوتيجاوك لوروج ريار ديزارك دو بريسفونتان) (هكذا فى النص الأصلى - المترجم). درس فى مدرسة الليسيه فى باريس، وبدا أنه مهتم بشكل خاص بعلوم الطبيعة العلمية و«كيف تعمل الأشياء». ثم أرسل إلى إنجلترا لمدة عام فى المدرسة الثانوية، وشرح لى كيف كان جدول الدراسة مزدحمًا وكانت نزهته الوحيدة هى الذهاب إلى السينما فى مانشستر، وهناك عاش تجربة «الفوتوجينى» (الكلمة التى صكها فيما بعد لوى ديلوك)، تلك «القوة السحرية» للسينما التى سوف يقضى فيها حياته محاولاً أن يفسرها.

وعندما عاد إلى باريس «مدمنًا للسينما»، أغرق نفسه فى الثقافة السينمائية الثرية المتاحة آنذاك. وفى عام ١٩٢٣، بدأ فى العمل لجزء من الوقت فى الدعاية الناطقة بالإنجليزية لشركة جولدوين ماير المحلية للتوزيع. واتسعت دائرة معارفه فى الفن: الإخوان بريفير، وبريتون، وأراجون، الذين كانوا من أصحاب التأثير المبكر على تطوره الثقافى. وانضم إلى دائرة النقاش السينمائى، حيث تقابل مع لوى ديلوك ومارسيل ليربييه. وبدأ فى كتابة مقالات عن الأفلام فى بعض صحف باريس.

وعندما دخل الجامعة لدراسة علم النفس والعلوم، استمر فى كتابة المقالات عن الأفلام، وعثر على أعمال صغيرة فى عالم صناعة الأفلام الروائية. وساعد فى إنشاء نادٍ للسينما مع نقاد سينما ناشئين آخرين، باسم «منبر السينما الحر». وحاول إثارة أحدهم - جان إبستين - للاشتراك معًا فى كتابة تاريخ للسينما، وبرغم أن المشروع لم يبدأ قط، فقد بدأ ميترى فى جمع ملاحظات لعمل مستقبلى.

وفى عام ١٩٢٩، رحبت باريس بسيرجى إيزنشتين الذى دعاه ليون موسيناك ونابيه السينمائى «أصدقاء سبارتاكوس»، وكان جان ميترى عضوًا فى النادى، وتجول مع إيزنشتين فى باريس. وخلال زيارة نوتردام، واللوفر، كان إيزنشتين يشرح الفن، والرمز، والإستراتيجية الفنية، والنشوة. لقد سجل ميترى كل تلك المحادثات، وأعاد حكاية بعضها فى كتابه «إس إم إيزنشتين» (ميترى ١٩٥٥)، وهى المناقشات التى سوف يصبح لها تأثير كبير على جان ميترى الناقد وصاحب النظرية.

كان ميترى آنذاك يكسب عيشه بالعمل مساعدًا سينمائيًا، بالإضافة إلى دوبلاج الأفلام الأمريكية الفرنسية. ومع إنرى لانجلو وجورج فرانجو، اشترك ميترى فى تأسيس السينماتيك (الأرشيف السينمائى) الفرنسى فى عام ١٩٣٦، وأصبح «المؤرشف»، وهو موقع مثالى بالنسبة لنضج ناقد ومؤرخ سينمائى.

اضطر ميترى خلال الحرب للانتقال إلى الجنوب، فى أعقاب سقوط فرنسا. وعند عودته إلى باريس فى عام ١٩٤٦، تعارك مع لانجلو واستقال من السينماتيك، وسرعان ما وجد عملاً كأول أستاذ للسينما فى فرنسا فى معهد الدراسات العليا للسينماتوجرافيك (إيديك) المنشأ حديثًا آنذاك، وكانت تلك بداية حياة أكاديمية سوف تستمر فى جامعتى باريس ومونتريال.

أتاحت المراكز الأكاديمية لميترى وقتًا للبحث، وقدم له طلبته الدافع. لقد كانت أرشيفاته تقدم المعلومات، أما قراءاته التى لا تتوقف فى علم النفس، والفيزياء، والفلسفة، بالإضافة إلى سنوات عمله بوصفه ناقدًا وتقنيًا سينمائيًا، فقد قدمت له الرؤية ووجهة النظر. لقد جلب كل ذلك إلى بحثه فى مجال طريقة تأثير الأفلام فى «جماليات وعلم نفس السينما».

ويقدم هذا الكتاب ثلاث مجموعات رئيسية من الأهداف والمقولات المتداخلة:

١ - إن ميترى يقول: إن هناك اللب المحورى للسمات الظاهراتية التى تحدد كل التجربة السينمائية، وهو «الأبنية الأساسية». ويستمر فى وصف هذه الأبنية، أو أساليب السينما، والتى تعمل على إثارة الأمزجة النفسية المختلفة لهذه التجربة، لكنها لا تحدد «جوهر» التجربة كما تفعل الأبنية.

٢- يطور ميترى جماليات واسعة للسينما: إنه يصف القدرات الرمزية والتعبيرية للسينما باعتبارها فنًا ولغة معًا - لغة تعمل من خلال الواقع المجسد - ويقول إن هناك وضعًا خاصًا للسينما بين الفنون على هذا الأساس. وهو يشكل قائمة بمجموعة من الأعمال العظيمة، والمعايير التى يمكن بها تقييم الأفلام، اعتمادًا على القدرات الخاصة والوضع المتفرد للسينما.

٣- وطوال الطريق، يواجه محاولات كبرى فى نظرية السينما، والتى كانت تقدم فى منتصف الستينيات. وكان مشروع ميترى هو أن يكتب جماليات محددة للسينما، وعندما يفعل ذلك فإنه يواجه بشكل واعٍ ومتسق كل الأعمال السابقة. كما أنه يحاول أن يواجه عديدًا من القضايا الكبرى فى الفلسفة وعلم النفس، ويؤسس علم معرفة أصيلاً. (إن هذا الهدف الأخير يجعل المشروع صعبًا إلى حد كبير بالنسبة لدارسى السينما، والجزء الأكبر منه قد حذف من الطبعة الإنجليزية المختصرة).

- الأبنية والأشكال: ظاهراتية للتجربة السينمائية

من خلال مفهومه عن «الأبنية»، بدأ ميترى فى وصف اللب الظاهراتى، الضرورى، غير المتغير، وتحديد سمات تجربة معايشة السينما. وأكد على أسئلة الفائدة، والمذاق، والقصد - ما السمات الأساسية المحددة لتجربة السينما كما نعيشها؟

يبدأ ميترى من الصورة الفوتوغرافية ذاتها. «الطبيعة الأساسية للسينما هى أنها ظاهرة للصور» (ميترى ١٩٦٣، ص ٥٩). والطبيعة الأساسية للصورة الفوتوغرافية، السمة المحددة لتجربة الصورة، هى طبيعتها المزدوجة كبديل نفسى وكتجسيد جمالى للعالم. ويصر ميترى - مثل بازان - على «الأصول الأرضية أو الدنيوية» للصورة الفوتوغرافية، والتى يصفها باعتبارها أيقونة وإشارة فهرسية للعالم فى وقت واحد، مناظرة له مكانيًا وتعتمد على واقع الأشياء من أجل وجودها ذاته. (الأيقونة فى سيميولوجيا بيتر وولين هى

الصورة التى تنسخ العالم، أما الإشارة الفهرسية فهى تدل عليه من خلال إحدى أدواته، كأن تعبر عن الزمن بصورة ساعة مثلاً - المترجم). ويقول ميترى: «السينما تولد فى الحياة، وفى الواقع المباشر» (ميترى ١٩٦٣، ص ١١). لكنه يمضى خطوة أبعد، فلأن الصورة يتم إدراكها جيدًا كتجسيد مادى محدد داخل إطار لوجهة نظر محددة، «فأكثر الصور العادية - لمجرد الحقيقة البسيطة أنها صورة - تقدم فى مباشرتها عالمًا «وسيطا» بديلاً شكلانيًا» (ميترى ١٩٦٧، ص ١٤٥). إن تلك الثنائية الأساسية هى الحقيقة البديهية فى نظريته الجمالية، وكل شىء ينبع منها: ففى تجربتنا للصورة الفوتوغرافية، «يحدث أن الواقع الذى يتم تقديمه هو ذاته والآخر معًا» (ميترى ١٩٦٣، ص ١٧٨).

والبناء الثانى للتجربة السينمائية هو الطبيعة المزدوجة للإطار. إن الإطار يضع حدودًا لمجال ذاتى ومحدد للعب والخلق، تمامًا مثل إطار اللوحة. وفى الوقت ذاته، ومع الصورة تتلو الصورة فى الأفلام، فإن الإطار يصبح مرنًا، يسميه بازان «قناعًا»، يخفى فقط وفى النهاية يستسلم لامتدادات ذلك الفراغ المحدد، كأنه عالم فى كشف متطور دائم. وهنا يذهب ميتري مرة أخرى إلى ما وراء مواقف المنظرين السابقين لكى يصر على أن المهم بالنسبة لفهم الفيلم هو توتر الوجود المشترك للتجسيد وما يتم تجسيده معًا. إن إطار الفيلم لا يدفع نحو المركز فقط، ولا يندفع من المركز فقط، إنه الاثنان، فى الوقت ذاته.

وإيهام الحركة هو البناء المحدد الثالث للتجربة السينمائية. ولكى يفسر هذا التأثير يبدأ ميترى فى وصف طويل ومسهب «لظاهرة فاى» والنشاط العصبى والذهنى وراء إدراكنا للأشياء المتحركة عندما نواجه بتعاقب سريع مميز للصور الساكنة. (ظاهرة فاى، أو الظاهرة المستحيلة، تتجسد مثلاً فى بعض اللقطات عندما تبدو عجلات السيارة وكأنها تدور للخلف بينما السيارة تسير إلى الأمام، وهى ظاهرة تتعلق بفسيولوجيا بقاء الرؤية من جانب، وعدد مرات تعاقب الكادرات السينمائية من جانب آخر - المترجم). إن إدراك الحركة هو ما يعطى الحياة والعمق والحجم للتجربة السينمائية.

والبناء المحدد الرابع والأخير للتجربة السينمائية هو تأثير المونتاج. إن أية صورة سينمائية، أى مشهد، أى عنصر من الصورة، يمكن أن يكتسب المغزى باعتباره نتيجة

لتضمينات العلاقات أو السياق الذى يوجد فيه. إنه قد يجد نفسه «مشحونًا» بالمغزى أو المعنى الرمزى الذى لم يكن له من قبل:

«إن قوة جديدة تظهر عندما نجمع لقطتين أو أكثر، إنها تكتسب قيمة لم تكن تملكها بدون هذا الارتباط. ومن خلال المونتاج، تقوم اللقطة فى المشهد بوظيفة الكلمة فى الجملة، حيث يجد المبتدأ والخبر والصفة معانيها الكاملة فقط من خلال علاقاتها بين بعضها البعض» (ميترى ١٩٦٣، ص ١٦١).

ومرة أخرى، يتجاوز ميترى هنا الجدال بين الشكلانية (إيزنشتين) والواقعية (بازان فى نظرية السينما، ويصف تأثير المونتاج باعتباره شرطًا أساسيًا محددًا لكل تجربة التجسيد السينمائية، والذى تقوم كل أساليب القطع المونتاجى وعمل الكاميرا باستخدامه (لتحقيق تأثيرات نفسية مختلفة).

إن تأثير المونتاج يكمل قائمة ميترى للأبنية السينمائية الأساسية، التى تصف اتصالنا بالسينما، وكيف نشارك فيها، وكيف نُكمل الدائرة ونصنع المعنى. إنها تحدد تجربتنا أمام الشاشة: تجربتنا مع الواقع المادى، العينى، المتنامى، وهو فى الوقت ذاته «آخر»، ظاهرة دالة مقتصرة داخل زمان ومكان منفصلين. وبالنسبة لميترى، فإن هذا هو «جوهر التجربة السينمائية».

وبمعرفته الموسوعية عن نظرية وتاريخ السينما، يستمر ميترى فى الوصف التفصيلى وبقدر كبير من البصيرة العناصر الأسلوبية والمعالجات الفنية التى يمكن أن تحدد سمات وأنماط تجربتنا السينمائية: التأثيرات النفسية والعاطفية للأساليب المختلفة فى المونتاج، واستخدام الصوت، والسرعة والإيقاع... إلخ. وهو يطلق على هذه العناصر غير المحددة: «الأشكال» أو «القوالب».

هنا إذن ملخص لنموذج ميترى للتجربة السينمائية. إن السمات الفهرسية والأيقونية للصورة الفوتوغرافية تؤكد أن الواقع ليس مجرد تجسيد فى السينما، وإنما يتم تقديمه بالفعل. وإدراك الحركة يُكمل الإحساس، حيث إن العالم يُبعد نفسه عن الشاشة المسطحة، ويكتسب الحجم والامتداد المكانى. إن التعبير السينمائى يصبح ملموسًا، عينيًا، مع إضافة الإيقاع والصوت. لكن أبنية وأشكال التجسيد تحول (أو تغير شكل) الواقع، وتشحنه

بمجموعة من الإشارات. والإطار هو بالفعل نوع من التفسير، فهو يحدد الزمان والمكان، ويؤسس الأرض لتأثيرات الإضاءة، وأوضاع الكاميرا، وأحجام المجال. وترتيب الأشياء والأفعال تفقد الكثير من براءتها، وعندما تتحد فى سلسلة من الأحداث فإنها تكتسب إحساسًا دراميًا سرديًا، وقيمة رمزية. وفى السينما، يبدو كما لو أن العالم ذاته أصبح ثريًا ومحملاً بالمعنى.

وميترى على حق عندما يقول إن العديد من سابقيه خلطوا بين الأبنية السينمائية والأشكال (القوالب) السينمائية، حيث دمجوا أسلوب أو معالجة صناعة الفيلم مع السينما ذاتها، ليقدما «أسلوبيات» وليس «جماليات» حقيقية للسينما. ومن هذا المنظور نجح فى تفكيك العديد من الخلافات فى نظرية السينما ما قبل السيميولوجيا، وكشف عن أنها شكلانية أو اعتبارات تكتيكية داخل مجموعة أساسية من الشروط المحددة، لذلك يمكن فهم عمله باعتباره نقطة النهاية بالنسبة لأغلب خطوط التفكير فى السينما قبل عام ١٩٦٤.

لكن نموذج ميترى ينحاز فى الحقيقة لشكل محدد من السينما أيضًا - السينما الروائية التجسيدية- أو بشكل خاص سينما تجسيدية تحقق نوعًا من التعبير الرمزى والإلهامى العميق. ولا يستطيع نموذج ميترى بما فيه الكفاية أن يصف قوة أو متع السينما غير التجسيدية أو السينما المجردة، أو السينما التى تفكك البناء، إلا باعتبارها أشكالاً بلا وظيفة. إنه لم يتغافل عن هذه الأنواع من السينما فى عمله، فقد ألف كتابًا عن السينما التجريبية، وأنتج هو نفسه فيلمين تجريبيين، لكنهما يقعان خارج أهم الأعمال بالنسبة له، إنه يعتبرها أعمالاً ذات أهمية تاريخية، قادرة على توضيح تأثيرات سينمائية نفسية مهمة، لكنها غير قادرة على تحقيق كل إمكانات السينما باعتبارها فنًا ولغة متفردتين.

- الفيلم فنًا

تعريف ما السينما من منظور التجربة هو مجرد نقطة البداية لنظرية ميترى الجمالية. إن طموح ميترى كبير: جماليات عامة للسينما بمعنى كلاسيكى. إنه يريد أن يضع السينما بين الأنواع الأخرى للتعبير والخطاب الرمزى، مقارنًا ومفسرًا السمات التعبيرية والمتعلقة بالتجربة بالنسبة لكل منها. وهو يريد أن يبلور مفاهيمه الخاصة به

عن الواقع، والفن، واللغة، لكى يفهم السينما على نحو أفضل، ويناقش أهميتها، باعتبارها عملاً إنسانيًا له قيمته المتفردة.

إن هناك فقرات طويلة تتناثر فى كتبه، تمزج بين تاريخ ونقد الفن، وعلم المعرفة، والفلسفة، وعلم النفس، والنظرية الجمالية، وحتى الفيزياء. وكثيرًا ما كانت هذه الفقرات تبرر لمنتقديه الإدانة الشاملة لعمله وطموحاته. وربما كان أكثر هذه الفقرات وضوحًا فصلاً من مائة صفحة فى الجزء الثانى من «جماليات وعلم نفس السينما»، بعنوان «ضمير البكرة السينمائية». إن علم المعرفة كما صاغه بنفسه ولنفسه يستعير الكثير من – وينتقد فى الوقت ذاته – علم نفس الجشطالت، وظاهرية ميرلو بونتى، ووجودية سارتر، وعناصر أخرى، وعلم المعرفة ذاك يؤسس رفض ميترى لواقع متسام ينتظر الكشف عنه بواسطة السينما، وأى مفهوم «لواقعية أنطولوجية» للسينما. «ليس هناك من شك فى أن الصورة كشف، ولكن لواقع مدرك ومشار إليه بقوة، وليس لواقع متسام» (ميترى ١٩٦٣، ص ١٣٠).

إن السينما وسيلة تستطيع الكشف عن – وتسمح لنا بمشاركة – تجربة مشروطة ومعاشة، حقائق معاشة أكثر من كونها حقائق مجردة مطلقة. وهنا يجد ميترى إجابة عن غموض «الفوتوجينى»: إنه نتيجة تقديم عالم هو من ناحية مدرك من خلال الحواس كما لو كان موجودًا حقيقةً، لكنه من ناحية أخرى ملىء بالمعنى والدلالة. إن العالم المادى المجسد يصبح مشبعًا بضرورة يفتقدها أساسًا وبشكل معتاد فى تجربة الحياة اليومية. وهذا هو السحر المتفرد للسينما.

ويعرِّف ميترى التجربة الفنية بشكل عام كنوع من الاستحواذ النشوان، والكشف الملهم، واللذين يحدثان بسبب إدراك جديد للعالم (ميترى ١٩٦٣، ص ١٧). وهو يشارك أستاذه إيزنشتين موقفًا أساسيًا حول أن السينما تزاوج إمكانات التجربة المعاشة لكل من الفنون المكانية والزمانية، وتتخطاها أيضًا.

وتتم مناقشة التصوير التشكيلى، والنحت، والموسيقى، والمسرح، والأدب، بشكل مطول فى «جماليات وعلم نفس السينما»، سواء من منظور تاريخى أو ظاهراتى. وفى مناقشة مطولة للأدب السردى، يصف ميترى تاريخ السينما باعتباره تطورًا بعيدًا عن

أشكال المسرح، وفى اتجاه الرواية (ميترى ١٩٦٥، ص ٢٨١-٣٦١). إنهما كليهما يقدمان أشخاصًا مندمجين فى أحداث تبدو عفوية وغير مقصودة. كما أن كليهما يفصحان عن دلالات مفتوحة، وأصداء تتجاوز المعنى المصرح به، ويثيران فى عقل المتفرج أو القارئ خلق عالم مجسد، مفتوح، ومتنام ومتطور، بكل تعقيداته وغموضه، لكنه مع ذلك مشبع بالمعنى. لكن كلاً من السينما والأدب «يعمل» فى اتجاه مضاد للآخر: فبينما يعمل الأدب من خلال كلمات مجردة، نحو المجسد، نحو صورة للواقع، فإن السينما تعمل من إدراك واقع مجسد، نحو المجرد، نحو الدلالة والمعنى. «إن الرواية قصة تنظم نفسها فى عالم، أما الفيلم فهو عالم ينظم نفسه فى قصة» (ميترى ١٩٦٥، ص ٣٥٤).

إننا مدعوون فى الفيلم إلى أن نستعيد امتلاك العالم فى عملية إدراكية مناظرة لتجربة الحياة اليومية. ويقول ميترى إن السينما – من بين الفنون – هى التى ترتبط تمامًا بالسلسلة الكاملة للعمليات الإدراكية فى الاتصال مع تجربة تجسيد وسيطة، وتقدم بالتالى تجربة معقدة بشكل متفرد كعملية، وجذابة بشكل متفرد كاستحواذ.

- السينما باعتبارها لغة

أخيرًا، تجعل السينما من الممكن تحقيق تجربة تتجاوز وتتسامى على الحدود المعتادة لفن، لتصبح السينما لغة: «إن عروض الفرجة مثل المسرح، والصورة مثل اللوحة التشكيلية، والإيقاع مثل الموسيقى، تشير إلى أن السينما فى جوهرها لغة – أو كتابة – مثل التعبير اللفظى، لكنها لغة من نوع مختلف تمامًا» (ميترى ١٩٦٥، ص ٩١). والبحث فى لغة السينما يكمل جماليات ميترى السينمائية. كيف تقوم السينما باستخدام الإشارة؟ كيف تتكلم؟ ماذا يمكن أن تقول؟ إن هذا البحث يمضى فى سياقات متعددة عبر ما لا يقل عن ثمانية فصول فى «جماليات وعلم نفس السينما» فى جزءيه، بالإضافة إلى كتابه عن السينما التجريبية والعديد من المقالات. وهذه الحجج تم استخلاصها وتجميعها فى عمله النظرى الأخير «السيميولوجيا فى موضوع البحث: اللغة والسينما» (ميترى ١٩٨٧).

ويقدم ميترى تعريفًا «للغة» بأنها وسيلة للتعبير تعتمد على تبديل العلامات والإشارات والرموز بالأشياء، وهى لغة قادرة على تنظيم وبناء وتوصيل الأفكار فى الوقت الملائم. إن

لكل نظام لغوى سماته الخاصة به، وقدراته فى التوصيل. وليست هناك لغة كافية تمامًا للتعبير عن الواقع، فهناك دائمًا هامش لعدم التحديد بين تجربتنا عن العالم وتعبيرنا عنه فى بديل رمزى.

ومن خلال تقاليد نظرية جمالية لها جذور فى نظرية الشعر الرومانسى والرمزى، يصف ميترى الرموز فى النظم اللغوية، بدءًا من أقربها إلى تجربتنا الأولى، والتخيلية، والعاطفية، عن العالم، وحتى أبعدها عنها. وهناك أنواع مختلفة من اللغة – المقالة والقصيدة على سبيل المثال – تقدم طريقة للوصول إلى العوالم المختلفة من التجربة والمعرفة. إن اللغة المنطقية الاستدلالية تتيح توصيل حقيقة موضوعية، يمكن إثباتها، ومتفق عليها، على حساب حقيقة معاشة أكثر غموضًا وإيحاءً. واللغة الغنائية توحى بمشاركة جسمانية ونفسية فى عمليات التفكير ما قبل المنطقية ذاتها، لتشرك عمليات استدلال وإيحاءات، على حساب الدقة. إن اللغات الغنائية تعمل من خلال الإدراك والإيحاء، وهى محدودة فى قدرتها على التحليل. وهى تقدم «طعام الفكر» بدلاً من أن تقدم حججًا منطقية لكن ما تفقده من الدقة، تكتسبه فى قوتها على التأثير العاطفى.

وكما ذكرنا سابقًا، فقد كان ميترى متأثرًا إلى حد كبير بوصف إيزنشتين لقوة الرموز الفنية والدينية باعتبارها أفكارًا مزروعة بداخلنا، تنتظر المشاركة النشوانة والعودة إلى الحياة. لكن التصوير التشكيلى، والنحت، والموسيقى، والرقص، لا تستطيع أبدًا أن تصبح لغة بشكل كامل: إنها تظل وعاءً للأحاسيس، والمشاعر، والأفكار الغامضة. وينادى ميترى بأن السينما هى الفن الوحيد الذى يستطيع العمل من خلال الإدراك المجسد، وفى اتجاه اللغة، لتتيح خطابًا حول العالم من خلال الإدراك.

وكيفية حدوث هذا الخطاب هى ما يميز فى النهاية لغة السينما عن كل الأشكال الأخرى للتعبير الرمزى، بما فى ذلك الشعر والرواية: «إن السحر الأساسى للسينما يأتى من حقيقة أن الواقع المجسد يصبح وعاء لبناء صورته» (ميترى ١٩٦٣، ص ١٣١). والترميز السينمائى له جذوره، ليس فى الفكر الخالص، لا فى العلاقة المجردة كما هى الحال فى الكلمة، وإنما فى الإدراك ذاته. إن اللغة السينمائية تقتنص بالفعل العنصر من عملية التفكير والتى يطمح إليها الشعر الرمزى: فهْم ما يبدو فى تداعى الصور، وتتحرك

من الإدراك والأحاسيس فى اتجاه المشاعر، وفى النهاية فى اتجاه «الأفكار المحسوسة» - إنها تجربة نشوانة يلتحم فيها الذكاء والعاطفة، كما يلتحمان بالأحاسيس. «وبالتالى فإننا نعتقد أن السينما ليست فنًا وثقافة فقط، ولكنها وسيلة للانتباه، إنها ليست مجرد طريقة لمعرفة التواصل، ولكنها انفتاح لفكر على آفاق جديدة» (ميترى ١٩٦٥، ص ٤٢٧).

- جماليات ميترى الرمزية

قبل زمن طويل من بداية تدرب المنظرين فى المنهج اللغوى على دراسة السينما فى ذروة الموجة البنيوية خلال ستينيات القرن العشرين، قام لوى ديلوك، وسيرجى إيزنشتين، وجان ميترى، وآخرون، بوصف السينما باعتبارها «لغة»، وفى معالجتهم لهذه المسألة يبدو واضحًا الفرق بين نظرية السينما الأرسطية ما قبل السيميولوجية، التى وصلت ذروتها عند ميترى، والموجة الأولى للنظرية السيميولوجية على طريقة كريستيان ميتز. إن كلاً من هذين الاتجاهين يقدم مجموعة مختلفة من الاهتمامات، ويرتبط بمنهج مختلف. إن ميترى يستخدم مفهوم اللغة باعتباره تشبيهًا عامًا، محصورًا فى سياق الفلسفة باعتبارها تعبيرًا رمزيًا. وهو مهتم بتوضيح القدرة الإدراكية، الدلالية، النفسية، للغة، قدرتها على الكشف والتجلى، فى مقابل الأشكال الأخرى من التعبير الرمزى. وهو يؤكد على أنه إذا كانت السينما تتصرف وظيفيًا بوصفها لغة، فإنها تبقى بنيويًا تعبيرًا جماليًا حرًا وخلاقًا.

وكان نشر كتاب كريستيان «السينما: لغة أم كلام؟» فى عام ١٩٦٤ - وبعد شهور قليلة فقط من نشر الجزء الأول من كتاب ميترى - علامة فاصلة، وقدم تناولاً جديدًا: منهجًا، ومعجم مصطلحات، وأدوات للدراسة مستقاة من اللغويات البنيوية. وقدم نموذجًا لموجة جديدة من نظرية السينما، تحدد الدراسات السينمائية باعتبارها نظم علامات، وتحليلات نصية، للشفرات التى تعمل فى الأفلام والأنماط الفيلمية والشفرات التى تشكل أساس فهمها، كما يشكل النحو والصرف أساس اللغة. كانت هذه المعالجات، بالإضافة إلى المعالجات الماركسية، ومعالجات التحليل النفسى التى تلت ذلك، تقطع الصلة بالتقاليد التى تقوم على أولوية الإدراك وتجربة معايشتنا للسينما. إنها تكشف عن التجسيدات الاجتماعية والنفسية، والأبنية التى تشكل أساس السينما، وتدرس أنماط وقوانين الإنتاج

والاستهلاك الفعلية، والتى تقول هذه المعالجات إنها تخفى وتكرس المفاهيم «المثالية» عن الفنان، والابتكار الحر، والعمل الفنى، والتجلى.

واكتسبت السيميولوجيا كل قوتها فى أواخر الستينيات، وقام تلاميذ ميتز بوصف ميترى باعتباره ديناصورًا ثقيلاً ولد فى العقد الغلط. وجاء فى افتتاحية للصحيفة المهمة «سكرين»: «حتى دخول ميتز (نحو عام ١٩٦٤)، كانت السينما تستخدم بوصفها ذريعة للحديث عن شىء آخر، خاصة الآراء الأخلاقية، والمعتقدات السياسية، وأهواء الناقد الأخرى» (ويلمان ١٩٧٣). لقد كان ميتز نفسه يقر بالدين تجاه ميترى، لكن تلك كانت فترة مريرة بالنسبة لميترى، فى الوقت الذى جاء رد فعله فى عام ١٩٦٧، بإعادة اختصار أفكاره فى مقالة «عن لغة بدون علامات» (١٩٦٧)، فإنه تحول إلى حد كبير بعيدًا عن النظرية، لكى يكمل عمله عن «التاريخ» و«الفيلموجرافيا». ومر عقدان (١٩٨٧) قبل أن يعود للنظرية مع كتابه «اللغة والسينما» قبل وفاته بفترة قصيرة. لقد كان ميترى يؤكد حتى النهاية على حدود المعالجة السيميولوجية، ويدافع عن الحرية الفنية، ويقلل من أهمية الشفرات فى الخلق الفيلمى، ويدافع عن قوة وقيمة السينما بوصفها لغة للرموز الخلاقة، الكاشفة، الأساسية.

إن السينما بالنسبة لميترى ليست أقل من حل للبحث عن طريقة التعبير الرمزى الذى بدأ منذ زمن كولريدج: نظام لرموز من نفس مادة الحقائق التى تقوم بتوصيلها. إن اللغة السينمائية تعيد مصادرها المجسدة والعاطفية الحيوية، وتفتح وعيًا ممتدًا بالعالم من خلال تزاوج العمليات الإدراكية، والعاطفية، والذهنية:

> «فلنقلها مرة أخرى: يبدو لنا أن السينما هى الفن الوحيد، وسيلة التعبير الوحيدة القادرة على تحقيق الاتحاد بين لغتين، القادرة على التوفيق بين العقل والعاطفة، وتحقيق أحدهما بواسطة الآخر فى اعتماد متبادل دائم بينهما» (ميترى ١٩٦٣، ص ١٠٤).

إن هذا الوصف لقدرات السينما المتفردة باعتبارها فنًا ولغة يؤسس لترتيب الأهمية النقدية عند ميترى. فالمعيار الذى يقيس به النشاط السينمائى يمكن تلخيصه فى «أن تكون معنى ذاتك». إن الفيلم العظيم يتطلب وجود واقع مجسد، تجسيدًا فى تكامل كاملاً، مدرك كما لو كان حقيقيًا، متشربًا بالمعنى الإنسانى العميق. هل يفى الفيلم بإمكانات التجسيد فى

التعبير الفيلمى (هل هو مجسد و«حى»، هل يفى بإمكانات النشوة والتوسط بين الواقع والمتلقى (هل يوحى «بالنقل» المادى والذهنى الذى يميز الفن العظيم)، وهل يفى فى النهاية بإمكانات النبوءة والتجلى فى اللغة (هل له كثافة دلالية، وأصداء، ومعنى)؟ إن تلك هى الأفلام وحدها التى تفى بالإمكانات الكاملة للسينما، وتتيح لنا تجربة معايشة وفهم العالم من جديد. والسينما وحدها من بين الفنون هى التى تجعل هذا التجدد ممكنًا، لأنها تعمل من خلال إدراك الواقع المجسد:

> «يمكننا أن نسأل أنفسنا اليوم عن واقع عالمنا، فى مواجهة بين إدراكنا المعتاد وإدراك جديد، مشابه لكنه مختلف، وهو الإدراك الفيلمى. وإلى هذه الدرجة فإن هناك قدرًا أكبر من الفلسفة فى أقل الأفلام أهمية، عن كل ما هو موجود عند أرسطو وأفلاطون، كما أن هناك فى الطبيعة قدرًا من التأمل أكبر من كل الفكر فى العالم» (ميترى ١٩٦٥، ص ٢٧٧).

إن جيلبير دوران فى «التخيل الرمزى» (١٩٦٣) – الذى يتبع عن قرب فكر بول ريكور – يميز بين معالجتين عامتين للنقد والنظرية الأدبيين. إن التفسير «الاختزالى يستكشف التخيل الرمزى من أجل أن يدمجه فى نظام ذهنى سبق تأسيسه، ليختزل الترميز إلى مضمون رمزى بدون غموض. يختزل الرمز إلى علامة». ومن أجل تأويل «تجديدى»، أو تأويل مؤسس، من الناحية الأخرى، فإن «مشكلة الرمز ليست مشكلة بناء تحتى، وإنما مشكلة التعبير المتأصلة فى الرمز ذاته» (دوران ١٩٦٣، ص ٣٩–٥٩).

إن الاستقطاب بين الاختزال والتجديد يعكس فى الحقيقة العنصرين المزدوجين لظاهرة واحدة تتجسد فى الرمز، الرمز بوصفه عَرَضًا، كقناع يتطلب إزالة الغموض، والرمز كمفتاح يشكل وجهًا جديدًا للوعى بأصداء دلالية لا تنفذ. وفى نظرية السينما والنقد السينمائى يتجسد هذا الاستقطاب فى جانب من أعمال كريستيان ميتز، وفى جانب آخر بأعمال جان ميترى. لكن لا يجب أن يُفهم أن أحدهما ينفى الآخر، إذ يمكن فى الحقيقة قراءتهما باعتبارهما مكملين، يصفان الاندماج، بين التأثير النفسى والصدى الدلالى للفيلم كما يدرك، وبين النظم والعلاقات التى تحيط وتربط هذه الأشياء، ومغزاها.

إن أعمال ميترى تضم فى طموحاتها وخطوطها العامة نظريات الرمزية الفنية التى طورها بول ريكور، وسوزان لانجر، والعديد من المنظرين الأدبيين العظام. وإذا كان من الممكن دراسة نظرية ميترى من أجل نزعاتها وتأثيراتها الأساسية، بما فى ذلك كتابات إيزنشتين، وعلم نفس الجشطالت، والجماليات الظاهراتية، فإن من الملائم فى الحقيقة أن نضع عمله فى تقاليد عامة لنظرية جمالية، تعود على الأقل للشعراء الرومانسيين، وتمضى مع الرمزيين الفرنسيين حتى تصل إلى المنظرين الأدبيين والسينمائيين المعاصرين، تلك الأرواح الشقيقة التى يتشارك معها فى الرمز المجسد باعتباره أداة للاستكشاف، والكشف والتجلى، والتجدد، والاكتشاف. (لمزيد من مناقشة الصلات بين ميترى والجماليات الرمزية، انظر لويس ١٩٨٤).

إن كتاب «جماليات وعلم نفس السينما» يشكل امتدادًا فى نظرية للسينما ذات مشروع عام يدافع عن تكامل الحرية الفنية والعبقرية، ويدافع عن ويصف تمامًا القوى التى لدى التعبير الرمزى للكشف والتجلى. إن نظرية ميترى الجمالية نظرية كبرى فى السينما، كما أنها فى الوقت ذاته نظرية مهمة للرمز الذى يتعامل مع السينما. وباعتبارها موسوعة ظاهراتية للتجربة السينمائية، ودمجًا للنظريات السينمائية السابقة، فهى ذات قيمة متفردة. وباعتبارها دفاعًا محكمًا عن الرمز الجمالى، مكتوبًا بالعلاقة مع السينما، فهى مهمة بشكل متفرد.

* * *

انظر أيضًا «الوسيط الفنى» (الفصل ١٦)، «سيرجى إيزنشتين» (الفصل ٣٥)، «كريستيان ميتز» (الفصل ٣٦)، «السيميوطيقا والسيميولوجيا» (الفصل ٤٢).

المراجع

Andrew, D. (1976) *The Major Film Theories*, London: Oxford University Press.
Durand, G. (1963) *L'Imagination symbolique*, Paris: Presses Universitaires de France.
Lewis, B. (1984) *Jean Mitry and the Aesthetics of the Cinema*, Ann Arbor, MI: UMI Research Press.
Metz, C. (1964) "Le cinéma: Langue ou langage," *Communications* 4: 52–90.
Mitry, J. (1955) *S.M. Eisenstein*, Paris: Editions Universitaires.
—— (1963) *Esthétique et psychologie du cinéma, 1: Les structures*, Paris: Editions Universitaires.
—— (1965) *Esthétique et psychologie du cinéma, 2: Les formes*, Paris: Editions Universitaires.
—— (1967) "D'Un langage sans signes," *Revue d'Esthétique* 20: 139–52.
—— (1967–80) *Histoire du cinéma*, vols. 1–5, Paris: Editions Universitaires.
—— (1974) *Le cinéma expérimental*, Paris: Seghers.

—— (1979) *Filmographie universelle*, Paris: Institut des hautes études cinématographiques.
—— (1987) *La sémiologie en question: langage et cinéma*, Paris: Éditions du Cerf.
—— (1997) *The Aesthetics and Psychology of the Cinema*, trans. C. King, Bloomington: Indiana University Press.
Willeman, P. (1973) Editorial, *Screen* 14: 2.

(٣٨)

إدجار موران

دادلي أندرو

- السينما، صورة التعقيد الإنسانى ذاته

برغم - وفى الحقيقة بسبب - أن كتابين فقط من بين كتب إدجار موران الستين (واسمه الأصلى إدجار ناووم) قد نشرا منذ الحرب العالمية الثانية، وهما «سينما، أو الإنسان المتخيل» (٢٠٠٥ أ - ١٩٥٦)، و«النجوم» (٢٠٠٥ ب - ١٩٥٧) هما اللذان جذبا الانتباه، فإن موران مثقف فرنسى فى جوهره، وهو يشعر أنه مخول لكى يتحدث طويلاً عن الظواهر الثقافية الأكثر أهمية فى القرن العشرين، برغم أنه ليس للسينما ولا فيلسوفًا متمرسًا. لقد كان متفرجًا مواظبًا على الأفلام طوال حياته، وقرأ ودرس الفلسفة أكثر من المعتاد. علاوة على ذلك، كان فى شبابه عالم اجتماع متجولاً ملتحقًا «بالمركز القومى العلمى للبحث العلمى» الشهير، وذلك بمساعدة أستاذه الماركسى جورج فريمان، وانتوى أن يمزج بين ما هو راقٍ وما هو عادى، وأن يجمع بين فروع الدراسة المختلفة. وقامت لورين مورتيمر فى مقدمتها المتعاطفة والدقيقة للترجمة الإنجليزية لكتاب «سينما، أو الإنسان المتخيل»، برسم صورة له كقارئ نهم، يحاول أن يواجه الواقع الإنسانى ككل. لقد تخلى موران عن النتائج المضمونة التى تعد بها «فروع الدراسة» المعتادة، بفضل مجالها المحدود وطرقها ومناهجها الاختزالية، وكان من البداية حريصًا على الحفاظ على منظور اجتماعى أنثروبولوجى شامل، مستلهم من كارل ماركس.(موران ٢٠٠٥ أ، ص ١٦ من المقدمة). لقد كان من الصعب مجادلته فى هدفه، وكان موران آنذاك رئيسًا لجمعية التفكير المركب،

وكرس نفسه دائمًا لتناول السلوك فى كل عناصره، بما فى ذلك الجانب غير العقلانى، وصياغة القوانين التى يعيش فيه البشر تجاربهم، فرديًا وجماعيًا. كما أنه كان يفخر بأنه مناضل من أجل التنوع والمشاركة، سواء على مستوى الفرد أو الجماعة. وبرغم أنه لم يكن قد تم التوصل بعد إلى مصطلح «التعقيد»، فإن هذا التعقيد هو الذى أتاحته له السينما منذ بداية حياته العملية، حيث قدمت مجالاً كاملاً من البحث الذى يمكنه فيه اختبار الافتراضات المسبقة التى سوف يُحكم صياغتها لاحقًا فى كتابه من ستة أجزاء «المنهج» (١٩٧٧-٢٠٠٤، ١٩٨٠، ١٩٨٦، ١٩٩١، ٢٠٠١).

تعلم موران فى فترة إعادة إحياء هيجيل فى فرنسا. وظواهر البحث ذات العناصر المتعارضة بداخلها. ومع ذلك، وبعد الحرب، خلال آلام فضائح ستالين، تخلى عن التصارع الجدلى (الديالكتيكى) من أجل نموذج أكثر نعومة وعضوية للتفاعل، حيث التناقضات تلتحم مع بعضها الآخر. وإذا كان فكر هيجيل يمكن تكثيفه فى صيغة «السيد والعبد»، فإن فكرة موران سوف تكون «الإنسان وظله»، والتعارض الأساسى للأول سوف يصبح ثنائية الثانى، كواقع واحد له وجهان يظلان يمضيان معًا إلى الأبد. والانتباه لهذا النوع من تعدد الأبعاد يؤدى إلى بلاغة اللصق عند موران فى صيغة «كل من س و ص».

ركز موران فى بداية حياته العملية على نموذجين مميزين من هذه الثنائية: (أ) الإنسان - فى وقت واحد - حيوان عاقل «و» كائن غير عقلانى، (ب) الإنسان فى وقت واحد يعرف أنه سوف يموت «و» يعيش أسطورة البقاء الأبدى. إن التجربة الإنسانية مزدوجة بالضرورة، لأنها مصحوبة بالإحساس ومظللة بالتخيل. والوجود الدائم للإيمان بالحياة بعد الموت هو الواقع الرئيسى بين عدد لا يحصى من «الواقعات» العاطفية والروحية، والتى لا تتناولها ممارسات ومؤسسات لا يمكن الاستغناء عنها، مثل الأسطورة، والدين، والفنون. إن وجهة نظر سارتر الصارمة قد حكمت على العواطف بأنها «غير حقيقية»، لكن موران يسير فى طريق الأنثروبولوجيا الاجتماعية التى تقبل الوجود الأصيل للظل الروحى (أو العاطفى) إلى جانب الجسد المادى، وبينهما علاقة أساسية. وهكذا فإنه يحافظ على البعدين فى وقت واحد. وإذا كانت هناك فروع للدراسة مثل الاقتصاد، والجغرافيا، وعلم الأحياء، قد تنجح من خلال معرفة حقل واحد من الوجود الإنسانى، فإنه لا وجود لفرع

واحد من فروع الدراسة يمكن أن يشتمل على كل الظاهرة الإنسانية المعقدة. وبدلاً من أن يقوم موران بالتأكيد على فرع للدراسة أكثر أهمية وينظم بقية العناصر، فإن موران لا يولى أحد هذه الفروع الأولوية، ولكن كل فرع يكتسب قيمته بالفرع الآخر أو حتى بنقيضه، تمامًا كما أن دراسة أية تجربة إنسانية مادية يجب أن تكون مصحوبة بدارسة شريكها الروحى فى الفكر، أو الإحساس، أو التخيل، خاصة إذا كانت تلك تعارض أو تناقض ما تتم معايشته.

لذلك فإن تعدد فروع الدراسة يتضمن صهر المناهج والأدوات العلمية الاجتماعية فى سلسلة منظمة. لكنه يتضمن أيضًا «بحثًا» غير علمى ليضمن الوصول إلى أرض الظلال حيث الأسطورة والعاطفة، تلك الأرض الموجودة أيضًا فى الحياة الإنسانية. ويفخر موران بأنه يستلهم الشعراء والفنانين الذين يأخذونه وسط الظواهر التى يدرسها، ليحولوه إلى «مشارك مراقب»، لكى يتخذ موقفًا أنثروبولوجيًا ثار حوله الجدال طويلاً. ولكى يدرس موران الحالة الإنسانية، فإنه يصر على استخدام «كل من» الصرامة العلمية والدليل التجريبى (الكمى غالبًا) من جانب، «و» المعرفة الداخلية من النوع الكيفى.

وفى السينما قابل موران التركيز الأكثر دلالة فى العصر الحديث على ازدواجية التجربة الإنسانية. لقد كان على علاقة بعلماء الاجتماع الذين فحصوا الأفلام باعتبارها انعكاسًا لمخاوف الإنسانية، فقد كان كتاب كراكاور «من كاليجارى إلى هتلر» (١٩٤٧) قد تم اقتباس أجزاء منه بالفرنسية فى عام ١٩٤٨، واستخدم وليفينستين ولايتز فرنسا كحالة فى كتابهما «الأفلام: دراسة نفسية» فى عام ١٩٥٠. وبرغم أن الكتاب الأول لموران تناول ألمانيا فى الماضى والحاضر، فإنه كان ينادى الآن بأنثروبولوجيا اجتماعية أكثر شمولاً ترتفع فوق الفروق الثقافية. لقد كان أحد أسباب جاذبية السينما هو عالميتها. واشترك موران مع جورج فريدمان فى تأليف «علم اجتماع السينما» من أجل «المجلة العالمية للفيلمولوجى» (١٩٥٢)، وفيه حدد مختلف العناصر المطلوبة لصنع التجربة المشتركة فى الأفلام. إن المسرح – قبل أى شىء آخر – (يقصد هنا «دار العرض السينمائى» – المترجم)، هو غرفة معزولة حيث السلوك والقلق والطموح الإنسانى معروضة لكل الطبقات والأعمار. ولا تكون بعض الأفلام الواقعية شديدة الارتباط بالمواقف التى تصورها، لذلك

فإن العامة يتذوقونها، لكن موران يعتقد أن أغلب الأفلام تشبه الأساطير فى أنها تسمو فوق الاختلافات الفردية والثقافية.

لقد كان موران إستراتيجيًا، حيث إن علماء الاجتماع الآخرين الذين يكتبون المجلة ذاتها قالوا إن الأفلام تستهدف الجمهور طبقًا لمستوى «تطورهم»، وفى أكثر من مرة تم خفض المتفرجين الأفارقة إلى المستوى الأدنى من التطور، وبالتالى فإنهم لا يستطيعون متابعة الأفلام الأوربية والهوليوودية. ولم يكن موران محصنًا من الاعتقاد السائد آنذاك بتطور الثقافات نحو التعقيد، لكنه ركز على الأبنية والتجارب المشتركة بين الثقافات. كيف تكون الأفلام ذات علاقة من الناحية البنائية، وكيف تربط السينما بين الجمهور ليس فقط داخل قاعة العرض بل خارجها أيضًا، فى الحياة الاجتماعية؟ وفى الثقافات التى كان موران يعرفها جيدًا، فإن الدليل على هذا العنصر الأخير يكمن فى انتشار مجلات عشاق السينما، والمهرجانات السينمائية، وحفلات توزيع الجوائز، وسلسلة الأفلام التى تدور حول موضوع واحد، مما جعل السينما أقرب إلى شبكة من المشروعات المالية أكثر من كونها صناعة، أى أنها اقتصاد قوى لما هو متخيل (١٩٥٣). لقد كرس موران نفسه لمهمة الوصول إلى جذور هذا الاقتصاد، لكى يحدد أساس عُملة هذا الاقتصاد، وآلية النظام التى تعرض بها قيمه فى العالم الحقيقى.

- الإنسان المتخيل وسحر الأفلام

فى الوقت الذى كان موران يستنكر «البسيط» باعتباره اختزاليًا بالضرورة وبالتالى مضللاً، فإنه يبدأ كتابه «سينما، أو الإنسان المتخيل» بالدعوة إلى عنصرين (الصورة الفوتوغرافية، والسينماتوغراف) وهما العنصران السابقان على موضوعه الرئيسى، السينما، «الظاهرة التى يجب أن نحاول فهمها فى اكتمالها» (ص ٣). إن مجموعة آلات القرن التاسع عشر والتى تعتمد على الاقتناص الآلى للصورة، وضعت الإنسان فى علاقة جديدة مدهشة مع العالم ومع نفسه. ومع ذلك فإن أيًا من هذه الآلات لم تحمل تعقيد «السمات المكانية والزمانية» للسينما عندما ظهرت قبيل الحرب العالمية الأولى باعتبارها الفرجة الجماهيرية ذات الإمكانية السحرية الأسطورية، ويعزو موران هذه الإمكانية إلى

«أنطولوجـيا الـصورة الفـوتوغرافية» (بازان ١٩٦٧، مقتبس عند موران، ص ٣٣)، حيث قام بازان بتنظير الصورة الثابتة قبل السينما، باعتبارها ضرورية برغم عدم كونها شرطًا كافيًا.

لقد بدأ بازان بحثه بالتحليل النفسى، وسار وراءه موران بالقول بأن «السحر» الأصيل هو سمة رئيسية للصورة الفوتوغرافية. وفى الوقت الذى تقدم فيه الصورة الفوتوغرافية مشهدًا بصريًا بطريقة موضوعية (أى بانتباه غير متحيز وبدون تدخل العامل البشرى، تجاه كل ما يقف أمامها)، فإن الصورة الفوتوغرافية تحمل بعض الارتباط الغامض بالحياة الداخلية (أى بالذاتية). إن الافتتان هى العبارة المعاصرة «للسحر»، وسرعان ما يؤسس موران للسمة الفيتيشية للصورة الفوتوغرافية فى علاقتها بالممارسات التى وضعها علماء الأنثروبولوجيا ومارسها الناس فى العصور القديمة. «السحر هو الصورة عندما ينظر إليها باعتبارها وجود أو حياة أخرى» («الإنسان المتخيل»، ص ٣٠)، أو كما قال بازان عن الصورة الفوتوغرافية قد تؤكد على الجانب الموضوعى، لكن الاستخدامات الجماهيرية والشائعة تدفـع الصـور إلى قلب ما هو طقسى فى جوهره: الصور الفوتوغرافية على المدافن، وفى القلائد على شكل قلب، والمحمولة فى محافظ الجيب، التى قد نقبِّلها أو نمزقها، وما إلى ذلك.

إن تأمل موران لبناء الحضور أو الغياب للصورة الفوتوغرافية مدين بوضوح إلى جان بول سارتر، الذى كان كتابه «المتخيل (١٩٤٠) مؤثرًا أيضًا فى مقالة بازان الشهيرة. إن سارتر يميز بدقة بين تنويعات الصورة المادية، والتى أطلق عليها «النظير» (بما فى ذلك الصور الفوتوغرافية، واللوحات التشكيلية، والمحاكاة... إلخ)، جنبًا إلى جنب الصورة الذهنية غير المادية، وقد فعل ذلك بناء على عدة أسس، أولاً ما يجلبه التخيل للإدراك، وثانيًا كيف يقوم الإدراك بتغذية التخيل. وفى كتاب سارتر الأول «التخيل» (١٩٣٦)، قلَّل من تأثير العاطفة فى الإدراك، وهو شئ واضح على نحو خاص فى الرؤية المركزية التى تستدعيها الصورة الفوتوغرافية باعتبارها نظيرًا ذا إطار. إن موران يدعونا للتذكر كيف أننا اعتدنا على أن «نبتسم للكاميرا، كما لو أننا نتواصل مع هؤلاء الذين سوف ينظرون إلى الصورة فيما بعد، برغم أن بعض الأفراد – فى الحقيقة بعض المجموعات الإثنية بأكملها

– ترفض تصويرها فوتوغرافيًا حتى لا تقوم العدسة بامتصاص ابتسامتهم أو أرواحهم. وهنا – كعادة موران فيما بعد يضع التأمل الفلسفى المجرد فى حوار مع الاكتشافات الأنثروبولوجية («الإنسان المتخيل»، ص ١٧، ٣٧–٤١).

لقد تمسك موران بمصطلح «فوتوجينى» بسبب أصله اللغوى (يعنى «توليد الضوء» – المترجم)، وهو المصطلح الذى قام فى عشرينيات القرن العشرين المنظران دولوك (١٩٨٥) وإبستين (١٩٧٤) وآخرون، باختطافه للسينما باعتباره «العنصر الشاعرى الأكبر للكائن والأشياء» («الإنسان المتخيل»، ص ١٥)، والذى يصبح مرئيًا من خلال حركة بعض الصور المسجلة آليًا. ويعود موران لأصول المصطلح مع الصورة الثابتة، حيث يمكن أن يوجد بشكل خاص فى الممارسات الغربية خلال القرن التاسع عشر مثل «التصوير الفوتوغرافى للروح» (ص ٢١). إن الإيمان بوجود حياة بعد الموت يجد برهانًا فى العالم الموضوعى، على الأقل فى الصورة الموضوعية. إن موران لا يعتبر التصوير الفوتوغرافى للروح حالة خاصة، بل إنه يمكن اعتباره تجسيدًا لبناء علم نفس السينما، الذى يعرض الطبيعة ذات المسام للعقل والمادة (أى أن الفاصل بينهما يسمح بالتبادل والتفاعل – المترجم). لقد صدم التصوير الفوتوغرافى للروح المتفرجين الذين نظروا إلى هذه الصور، ليقتربوا من تجربة «السينماتوغراف»، وهو الاسم الذى أعطاه الأخوان لوميير لاختراعهما لالتقاط وعرض الصور المتحركة. وحيث إن جاذبية العديد من هذه الصور تكمن فى مشابهة الواقع فى لحظة ماضية ثم الاحتفاظ بها حية للرؤية، فإن سحر الصورة السينماتوغرافية يتكشف فى زمن المتفرج الخاص به، أى أن صورة القطار المندفع تتحرك على الشاشة، بينما يراقبها المتفرج فى دهشة أو يجرى بسرعة بعيدًا عن الشاشة طلبًا للحماية.

ولكى يرى موران صفات تلك الحيوية للصورة المادية، فإنه يلجأ المرة بعد الأخرى للنمط المنظرى القائم على التقابل. «إننا لا نستطيع أن نفصل الصورة عن حضور العالم فى الإنسان وحضور الإنسان فى العالم، والصورة هى الوسيط بينهما» (ص ٢٣).

إن تلك العلاقة المتبادلة قد تكون مثالاً على الحضور الحى والغياب الحقيقى عند سارتر، أو الوجود أو الغياب (ص ١٧)، ولكن فيما وراء سارتر، وبالتوازم مع فكرة بازان عن «عقدة المومياء»، فإن موران ينظر إلى معتقدات الناس القدماء وممارساتهم (والأطفال

أيضًا) والتى تتضمن «القرين»، كما أن الصور الفوتوغرافية والسينمائية المعاصرة تقدم «القرين» المعاصر. ويعتمد موران ببراعة على فصل مهم من أول كتبه المهمة «الإنسان والموت» (١٩٥١) لكى يربط بين الموضوعات الجمالية المعاصرة، والممارسات السحرية التى تتضمن القرين، ويستخدم مفهوم «المشاركة» الذى يعود إلى كتب لوسيان فى العشرينيات، خاصة كتاب «روح البدائى» (١٩٢٨). إن ليفى برول يقول - ومعه يردد موران بحرص (ص ٧٢، ٧٣)، إن كل الناس يحتفظون بآثار باقية مما هو سحرى، التفكير «المشارك» الذى يظهر عند الناس البدائيين والأطفال. إن المخاوف والأشواق الداخلية يتم إسقاطها فى أوهام من الظلال، يمكن فى بعض الحالات - مثل النوم أو فى الفن - أن تستولى علينا، لتسكن عالمًا يشملنا لكنه خارج عن تحكمنا. وفى الموت تفصل هذه الظلال ذاتها عن أجسادها تمامًا، وتواصل الحياة باعتبارها أشباحًا وآلهة دين، ومشاهدًا وقصصًا للأساطير. وفى العالم المعاصر فإن أسطورة القرين يمكن أن تكون موجودة فى كل الفنون، ومركزة بالتحديد فى نمط ما هو «فانتازى» أو خيالى، حيث يتخذ العالم السحرى شكلاً على نحو غامض أمام القارئ أو المتفرج. وللكاميرا طريقتها فى أن تستقطر السحرى من الصور الموضوعية للوجوه والمناظر الطبيعية، «وتؤكد على طبيعتها الأخلاقية من خلال النسخ الفيلمى» (ص ١٥). إن ذلك هو الفوتوجينى عندما يعمل، إن الوجه تمكن رؤيته بوصفه منظرًا طبيعيًا إذا تم تصويره فيلميًا بشكل ملائم، بينما يمكن للمنظر الطبيعى من خلال الفوتوجينى (وهو أمر مختلف عن مجرد التصوير) أن يصبح وجه الطبيعة الذى يختلج بالعاطفة (ص ٧٠).

ويحتاج موران إلى التقاطع والتقابل لكى يكبر عن نمط العناصر المكونة، حيث القرين يحوم كشخص (عادة كشخصية بالمعنى الحرفى) يمثل الغموض، إنه وقت واحد مرتبط بالإنسان ومنفصل عنه. وعندما يتركز بشكل خاص فى الصورة الفوتوغرافية، فإن الإدراك يمضى باعتباره شريطًا ملتويًا على نفسه (نوع من الشرائط إذا مررت على حافته طرف إصبعك فإنك سوف تمر بكل النقاط على حافتيه - المترجم). وفيه الذاتية والموضوعية، الداخلى والخارجى، الذات والقرين، يتحول الواحد منهما إلى الآخر، ويبقيان أيضًا من الناحية النظرية منفصلين. إن العالم عندما يعرض على الشاشة، فإنه يكون مشبعًا

بالعاطفة الإنسانية، وكأنه جو أو سائل يتسرب من الداخل إلى الخارج. ذلك هو كيف ولماذا أدهشت الصورة السينماتوغرافية المتفرج الأول فى جراند كافيه (حيث عرض لوميير أول الشرائط السينمائية للجمهور - المترجم)، وفى القرن التالى فإن مئات الملايين من الناس فى كل أنحاء العالم سوف يتنفسون بانتظام هذه الصورة الفوتوغرافية، ويملأون الفضاء الواقع بين الشاشة والتخيل.

- السينما باعتبارها تحولاً فنيًا (فى الأشكال - المترجم)

ومع ذلك فإن كل هذه المناقشات عن القرين ليست سوى مقدمة لموضوع موران الحقيقى، وهو السينما، وهو موضوع أعمق نفسيًا وأنثروبولوجيًا من الصورة الفوتوغرافية والسينما الفوتوغرافية. إن السينما تقدم بعدًا ثالثًا المتفرج على نحو إيجابى بما هو موجود على الشاشة، أكثر من كونه يحملق فى إعجاب أو خوف. لقد قامت دراسة موران الأنثروبولوجية بتعليمه أن القرين لا يشكل إلا نصف العالم المسحور للتخيل (إنه يسميه النصف «المغترب»)، حيث إن القرين هو الذات معروضة على مسافة ومتجسدة. إن النصف المكمل يعمل فى الاتجاه الآخر، حيث ينجذب المتفرج إلى العالم الموجود على الشاشة، من خلال عملية التوحد، وهو المؤسس فى تشكل الصورة وتحولاتها، وليس فى الصورة بوصفها قرينًا. وإذا كان لوميير قد قدم الصورة السينماتوغرافية، فإن ميلييس هو الذى استخدمها، لا لكى يصنع نسخة من الواقع، وإنما ليصنع واقعًا تشكل على نحو سحرى. وخلال عشرين عامًا فإن البذرة التى زرعها ميلييس فى اختراعه الجديد قد نمت وأصبحت مخلوقًا مختلفًا تمامًا، لقد أصبحت السينما كما نعرفها.

إن موران هنا يتبع الحكاية الشائعة عن مولد السينما وتطورها، وهى الحكاية التى صنع المؤرخون المعاصرون الكثير ليشككوا فيها. ومثلما أن أنثروبولوجيا «الناس القدماء» تبدو اليوم متسمة بالتعالى، فإنه من غير الملائم أيضًا أن نتعامل مع السنوات الأولى للسينما باعتبارها فترة ما قبل البلوغ، أو طفولية، أو مرحلة بدائية سوف يرميها فن السينما الناضج خلف ظهره. ومع ذلك لا يجب علينا أن نصرف النظر بسرعة عن نقطة التحول التى يشير إليها موران، حيث إنها تشير من بين أشياء عديدة إلى إهمال جيل دولوز

للسينما وجاذبيتها، وقد تفسر الاعتذار المتأخر عن إهمال بيرجسون لهذا الاختراع الجديد (دولوز ١٩٨٦، ص١). وفى النهاية فإن بيرجسون فى إشارته الشهيرة فى عام ١٩٠٧ كتب بوضوح عن «السينماتوجراف»، وليس السينما. ودولوز يقول إن بيرجسون لو كان انتظر بضع سنوات، وإذا كان قد رأى «السينما» وهى تحرر المتفرج والكاميرا من مجرد نسخ العالم، فإنه كان سوف يجدها جهازًا للتشكل والتحول، وآلة للفكر. ويشير موران إلى أن أندريه مالرو فى كتابه «مخطط سريع لعلم نفس السينما» (١٩٤٠) أمسك بهذه الرؤية بدقة، وهى الرؤية التى تتوافق تمامًا مع تاريخه التطور للفن (من البدائى إلى الكلاسيكى، ثم الأسلوبى، وهكذا). وموران – مثل مالرو ودولوز – يرى القفزة النوعية إلى الأمام، عندما يصبح المتفرج أكثر من كونه مراقبًا مفتونًا (إلى عناصر الجذب السينماتوغرافية)، ليشارك فى عالم يتشكل على الشاشة البيضاء، تلك التى تمثل «منديل الساحر» (الإنسان المتخيل، ص ٦٢). (منديل الساحر الذى يضعه على الشىء، ثم يزيله فإذا بشىء آخر – المترجم). إن الأمر يتطلب خدع المونتاج، والميزانسين (وخاصة الكاميرا المتحركة)، والموسيقى، لكى تفتن المتفرج المطيع فى مكان وزمان متحركين، يصبحان طيِّعين من خلال سحر ذلك المنديل الأبيض. إن فرانشيسكو كازيتى (١٩٨٧) يصر على أن اهتمام موران الرئيسى لم يكن أبدًا السينما باعتبارها بديلاً أو قرينًا (إن تلك هى الأرض التى وضع بازان خريطة لها)، ولكن السينما باعتبارها حية داخل التخيل، حية «كأنها» تخيل.

إن موران يكرر أصداء النزعة البرجسونية عند جان إبستين، ويسبق دولوز، فى الحديث بحماسة عن التحول والتشكل. وترتفع مفرداته فى صخب عندما يصف «التمدد الزمنى»، و«التمدد المكانى»، و«تقنيات الحركة التى تنزع إلى الحدة» (الإنسان المتخيل، ص ٩٩). إن ذلك يصنع زمنًا متدفقًا مرنًا معرضًا للضغوط والإطالة، محتشدًا بسرعات مختلفة عديدة» (ص ٥٧). إن السينما تضعنا داخل ظاهرة شاملة طاغية:

«داخل زمن سحرى بمعنى ما. ولكنه زمنى نفسى بمعنى آخر، أى زمن ذاتى، عاطفى، أبعاده – الماضى والمستقبل والحاضر – موجودة على نحو غير مختلف، فى حالة أوزموزية (يتسرب الواحد منهما إلى الآخر وبالعكس – المترجم)، كما يحدث فى العقل البشرى، حيث ذكرى الماضى، والمستقبل المتخيل، واللحظة المعاشة، موجودة ومندمجة فى الوقت

ذاته. إن هذا «الأبد» البرجسونى، تلك التجربة المعاشة التى لا يمكن تحديدها – هى السينما التى تحددها» (ص ٦٠).

وتأسيس موران للتأثيرات الذاتية للسينما، من خلال التلاعب الفنى واندماج المتفرج، يمثل ابتعادًا عن الموضوعية عند بازان، لكنه يخاطر بأن يمضى فى الضباب، لكن لحسن الحظ فإن النقطة المركزية فى دراسته تلخص فكرته: فإذا كانت «الصورة» المصنوعة آليًا يمكن اعتبارها إسقاطًا «للقرين» من حياتنا الذهنية على العالم، حيث يبدو فى شكل مادى، فإن الفيلم يتحدث إلى المتخيل» وبداخله، ليشارك فى «التحول» الذى نربطه بالحلم، وأحلام اليقظة، والأساطير، والحكايات الخيالية. إن السينما تتطلب نوعًا من «النكوص»، الذى يحدث:

> «عندما يندمج سحر الظل وسحر القرين على الشاشة البيضاء فى الغرفة المظلمة، أما المتفرج، الغارق فى خليته، باعتباره جوهرًا فرديًا مغلقًا أمام كل شىء فيما عدا الشاشة، فإنه محاط فى مشيمة القرين فى مجتمع بلا اسم، فى غموض، حيث قنوات الفعل مغلقة. عندئذ تنتج أقفال الأسطورة، والحلم، والسحر» (ص ٩٧).

وداخل هذا الإطار (الذى يشمل فقط حالة دار العرض، والإطار الحرفى للشاشة، ولكن أيضًا عناوين أسماء المشاركين فى الفيلم وإطار القصة)، يمضى الفيلم كأنه حكاية حلمية (تشبه الحلم)، خاضعة للقوانين النفسية التى تمدد الصورة وتسحرها. «إن عمل الحكاية يصبح عمودًا مشعًا من الإسقاط أو التوحد»، مصدر الطاقة له يكمن فى ذاتية من صنعوه، ولكن «يستعاد للمتفرج فى شكل ذاتية وأحاسيس ومشاركة عاطفية» (ص ٩٧). ويخفق موران فى الزعم بأن نكوص الفرجة يصل إلى حالة فعلية من التفكير السحرى، لأن الموقف الجمالى هو «وعى بغياب الواقع العملى لما يتم تقديمه». وإذا كان الناس القدماء يضعون القوة الروحية فى الأشياء المادية، فإن العمليات التى يقوم بها المتفرج من خلال الإسقاط أو التوحد تحول هذه القوى المجسدة إلى مشاعر سائلة متحولة، بسبب شبه الواقعية للظلال على الشاشة (ص ١٥٥). ومع ذلك، فإن متفرج منتصف القرن العشرين يقترب من التفكير السحرى عندما يشارك فى التوحد الشبيه بالتنويم المغناطيسى مع

الفيلم الروائى. وكريستيان ميتز مدين لموران فى أكثر من هامش فى «المتخيل المهم أو ذى المغزى» (١٩٧٧)، وهو كتاب أكثر شهرة بكثير يطور فكرته من خلال التحليل النفسى، ومفردات الأنثروبولوجيا فى كتاب «الإنسان المتخيل».

- لولب الإسقاط أو التوحد

هل هناك ما هو أكبر من هذه الادعاءات حول القوة الهائلة لأى شكل فنى؟ وبسبب ذلك المزيج المتفرد من الموضوعية (الصورة الفوتوغرافية التى تنسخ عالمنا بدقة) والذاتية (الموسيقى الموحية تذهب إلى عواطف أرواحنا)، فإن موران يخرج علينا ويقول إن السينما «تتطابق مع الأم الجمالية الكبرى التى تغطى كل التخيل»، وإن «السينما هى أكثر الجماليات الممكنة اتساعًا» (ص ١٦٩). هناك ما لا يحصى من الأنماط، وليست فقط الأنماط التى تربط زيفتان تودورف (١٩٧٣) فيما بعد بينها وبين الفانتازيا، يغذيها التلاعب الأساسى للوسيط بين الواقعى وغير الواقعى حيث «الصادق، وما يبدو صادقًا، والذى لا يصدق، والممكن، والمثالى، والأسلوبى، والأشياء المحددة، والموسيقى غير المحددة، تجتمع فى خليط لإمكانات لا نهائية» (ص ١٦٧).

ومثل دولوز بعد ما يقرب من ثلاثين عامًا، يعتقد موران أن هذه «الإمكانات اللانهائية» مشروطة، أو حتى محددة بعمليات تاريخية وميول وطنية بعينها. وإذا كانت الأنثروبولوجيا عنده تجد أن السينما الروائية آلة «للتفكير السحرى»، فإن علم الاجتماع عنده يعرف أن هذه الآلة تفكر وتحلم بالعديد من الطرق المختلفة، أساسًا بسبب أن الجزء الفوتوغرافى الموضوعى من تكوينها يجعلها ملائمة تمامًا للمواقف المحددة. وهو يقول إنه حاول تلخيص أنثروبولوجيا تاريخية للسينما، لكنه فشل فى إكمالها، وذلك لكى يكمل الأفكار الأكثر عالمية وعمومية فى «الرجل المتخيل» (ص ٢٢٥). وكتابه «النجوم» يعطينا على الأقل فكرة عن كيفية عمله برشاقة وذكاء فى التعبيرات الاجتماعية المجسدة، وكان مستعدًا لرؤية مثل هذه التعبيرات عبر مجال ثقافى متنوع، ومن خلال فن جماهيرى بدلاً من خلال الفيلم التسجيلى، «وذلك لأنه حتى السينما السوفيتية، واليابانية، والهندية،

والأمريكية الجنوبية، والمصرية، وقريبًا جدًا السينما الأفريقية السوداء.. سوف تتطور مع الأفلام الروائية» (ص ١٦٣ من «الإنسان المتخيل»).

لقد قام أندريه بازان بمراجعة كتابى موران عن السينما بعمق وفهم، على صفحات من «فرانس أوبزرفاتور»، وكتب عن «سينما، أو الإنسان المتخيل» أنه - بازان - «يؤيد بشكل عام كل المفاهيم الأساسية» (١٩٥٦، ص ١٧-١٨). ولقد امتدح بازان رفض موران لادعاء لابد أنه أغراه، وهو أن السينما أدخلت عمليات جديدة تمامًا من الإسقاط أو التوحد فى العالم، وبدلاً من ذلك، وبشكل عام رزين، فإن موران يقول إن هذا الوسيط يمارس ويستفيد من عمليات كانت دائمًا جزءًا من الحياة اليومية. وبالمثل، فإنه يحيى موران لتغلبه على نزعة السحر الجماهيرى، عندما أوضح كيف أن اللغة الطيعة للسينما قد تطورت على الدوام إلى الأمام من عجينة السحر. وبدلاً من فقدان الجاذبية غير الواعية للسينما - بل استثمارها - تعلم صناع الأفلام التحكم فى التأثيرات غير الواعية، وعلى سبيل المثال كما أن الطبع المزدوج قد تطور من كونه تأثيرًا غريبًا لكى يكون قاعدة من قواعد السرد السينمائى فى شكل المزج. وفى الحقيقة أن بازان يود لو أن موران قدم مناقشة أكثر دقة للتقنيات الخاصة بالسينما اعتمادًا على اللعب الواعى أكثر من المشاركة غير الواعية. وهو يقترح أن تضاف أنثروبولوجيا السحر عند موران إلى أنثروبولوجيا اللعب (من المؤكد أن كايوا كان فى ذهنه، والذى كتب عن «الإنسان اللاعب» فى مجلة «التقاء» فى مارس ١٩٤٦، قبل ثمانية شهور من ظهور مقالة بازان «أنطولوجيا الصورة الفوتوغرافية» فى المجلة نفسها). وبازان يؤكد أن «اللعب» يؤسس المسرح والتليفزيون، و«السحر» يؤسس السينما. لكن المتفرجين يعبرون من شكل للفرجة إلى شكل آخر، وكذلك الممثلون والكتاب والمخرجون والعديد من الفنيين والتقنيين. وإن المعالجة الشاملة «للإنسان المتخيل» فى القرن العشرين تتطلب أن توضع السينما مع الفنون الأخرى (بازان ١٩٥٦). ومن الواضح أن موران يوافق على ذلك، ففى «روح العصر» (١٩٦٢) يعرف السينما بأنها ليست إلا أحد أشكال الوسائط الجماهيرية، وإن كانت أكثرها أهمية وتأثيرًا. وبالنسبة لفكرة اللعب، فإن موران لم يتخلَ قط عن اهتمامه بالطريقة غير العادية التى تعتمد بها الأفلام الروائية على الجانب اللاعقلانى من المتفرج، بالإضافة إلى الجانب العقلانى. وفى النهاية فإن السينما ليست

لعبة بالنسبة له، إنها ممارسة كاملة لقدرة الإنسان الممتدة على المشاركة فى عالم غامض: «تشكل كونى إنسانى» كما يسميه («الإنسان المتخيل»، ص ١٠٦).

قد تبدو اليوم بلاغة موران مبالغة، وذلك لأن الفرجة على الفيلم الروائى هى إحدى الطرق فقط يتفاعل بها حتى الجمهور العام مع السينما. إن سلسلة أفلام «هارى بوتر» قد تجذب أفواجًا من الجماهير تتدفق على دور العرض لكى تعيش ما وصفه موران جيدًا، لكن هذا الجمهور ذاته سوف يضع الأفلام فى استخدامات أخرى. لقد جلب الدى فى دى الأفلام إلى بيوتهم وأيديهم، وشجعت الكمبيوترات ممارسة الفرجة حتى فى تجارب لم يعد المنتجون يتحكمون فيها. إن المفارقة والوعى بالوسائط قد انتشر حتى فى أفلام التيار السائد، وليس فقط فى بضعة أعمال طليعية وبريختية لم يعطها موران اهتمامًا كبيرًا فى منتصف الخمسينيات. فهل لايزال الإسقاط أو التوحد هو المعيار السائد؟

- من الفيلمولوجى إلى وسائط الاتصال الجماهيرية

قد تبدو أفكار موران وقد عفى عليها الزمن، لأن موضوعه - السينما - قد حطم إطاره لكى ينتشر فى الثقافة بطريقة لا تأمل أية أنثروبولوجيا فى تحقيقها أو معالجتها. كما أن أفكاره كانت بالضرورة مرتبطة بعصرها، لذلك فإنها لا تملك إلا أن تعانى من مصير التحولات الثقافية. وكان توجه موران إلى علم الاجتماع متأثرًا إلى حد كبير بالحركات السائدة فى زمنه، ومن أهمها الماركسية والظاهراتية. وفى كتاب «نقد ذاتى» (١٩٥٩) - وهو الكتاب التالى مباشرة لكتاب «النجوم» - سجل موران بشكل مسهب علاقته الدائمة وإن كانت متغيرة، مع الماركسية والشيوعية (واللتين كانتا تتعرضان للتغير بسبب الستالينية). وكما لاحظت، فإن ماركس أعطاه أولاً مهمة السعى إلى رؤية شاملة للإنسان، أنثروبولوجيا حقيقية. وبالنسبة للظاهراتية الوجودية، فإن موران لم يستطع أن يفلت منها فى فرنسا ما بعد الحرب، ومن هنا المفردات التى تحيى «الغموض» و«الالتباس»، ومن هنا أيضًا النضال لفهم الأشياء بشكل عضوى، وككل، ومن هنا الإشارات إلى سارتر وميرلو بونتى، واللذين كانت محاولاتهما تسعى لفهم الإنسان فى مواقفه، وكانت النسخة الظاهراتية للرؤية «الكلية الشاملة» عند ماركس. إن «السينما، أو الإنسان المتخيل» يمزج

بين هاتين النزعتين، وكذلك «وقائع صيف»، الذى يطرح بوضوح تقييمًا شاملاً لحالة الحياة الفرنسية فى عام ١٩٦٠.

من السهل أن نذكر قول موران بأن هيجيل كان المؤثر الأول والأعمق عليه (١٩٥٥، ١٩٩٤، ص ٧٠-٧١)، ولابد أن ذلك هو مصدر نمط «اللولبة» عند موران، وهو المصطلح الذى توصل إليه فى عام ١٩٧٨ لكى يصف التقابل والالتقاء، حيث المتناقضات تستمر فى التدفق والعودة وتجديد أحدها الآخر. لقد قارنت ذلك من قبل بالشريط الملتوى على نفسه، لكن «الأنثروبولوجيا الجينية» عند موران تعمل مثل لولب ذى ثلاثة أبعاد، حيث إن كل انتقال من الحقيقى إلى المتخيل يتحرك فى حركة لولبية فى مستويات أكثر تعقيدًا. ودراسته دراسة تطورية، تتعقب الزمن فى تتاليه كما تتعقب الأزمنة المتشابهة. والتجارب الفردية، بالإضافة إلى تاريخ الوسيط الفنى، تشكل جميعًا لولبًا مستمرًا فى التشكيل من هذه اللوالب، بدءًا من أكثر الاستخدامات صبيانية للصور المائية، وحتى أكثر الصور تعقيدًا. وبهذه الطريقة يهدف موران إلى التوازن بين الميول الماركسية، وموقفه الظاهراتى، والتاريخ المعتاد للسينما مقتبسًا فى معظمه من جورج سادول (١٩٤٦).

إن أفكار موران الغزيرة مستقاة فى جزء منها فقط من المنظرين السابقين (خاصة إبستين ١٩٤٦، ١٩٨١، ١٩٢٣، وبالاش ١٩٦٢). وقد صقل آراءه من خلال المناقشات مع زملائه فى «معهد الفيلمولوجى» المنشأ حديثًا، وهو مشروع بحثى بدأ فى السوربون فى عام ١٩٤٦بواسطة جيلبير كوين سيا. وبعد عام ١٩٥١، عمل موران عالم الأنثروبولوجيا الاجتماعية لهذه المجموعة، ليُدخل إلى اجتماعاتها وإصداراتها تلك المصطلحات الفوارة التى اقتبسها عن ليفى برول، مثل «المشاركة»، و«الإسقاط»، و«الروح». وقدم للمجلة العالمية للفيلمولوجى مقالتين دراسيتين عن الفكرة العالمية لعلم الاجتماع السينمائى، وفى عامى ١٩٥٥ و ١٩٥٦ لخص نقطة الانطلاق لجزءيه عن تاريخ السينما، وذلك قبل شهور من ظهورهما فى المكتبات. وفى «الإنسان المتخيل» يعود إلى (ويقتبس عن) متخصصى الجماعة فى الجماليات (إيتيين سوريو) وفى فسيولوجيا علم نفس الرؤية البصرية (رينيه زازو، وميشوت فان دين بيرك).

وتظهر الدراسة الرفيعة لإدوارد أن الفرع الرئيسى من الفيلمولوجى يتبنى نموذجًا علميًا، وضعيًا بشكل عام، كان غريبًا على الثقافة الفرنسية فى الخمسينيات، والمشهورة آنذاك وحتى الآن بالنزعة الإنسانية العاشقة للسينما كما تبدو فى «كراسات السينما» و«بوزيتيف»، فقد كانت هاتان المجلتان تراقبان الفيلمولوجى، وتسخر من بلاغة هذه الدراسة المتقعرة، وتصف بحثها بأنه جاف، ومدع، ولا يصيب قلب الموضوع الذى تدرسه. وكان بازان مسئولاً عن جانب كبير من هذه النظرة الساخرة (بازان ١٩٥١)، وكان يكتب بالاسم المستعار فلوران كيرش (كان اسم ابنه المولود حديثًا فلوران، وكان اسم خادمة زوجته كيرش). لكنه بعد ذلك أصبح أكثر تسامحًا مع الفيلمولوجى، واشترك (برغم حفاظه على شكه) فى مؤتمر المعهد فى فبراير ١٩٥٥، واحتفى بموران من بين علماء الفيلمولوجى، إذ امتدح بحرارة كتابى موران (١٩٥٦، ١٩٥٧). لقد تم نشرهما من خلال ما يعتبر أكثر دور النشر مغامرة فى باريس ما بعد الحرب (مينوى وسويل)، ليصل الكتابان إلى الجمهور المثقف الواسع، ومثلاً نموذج النوع الذى كان بازان يدافع عنه باعتباره رسالة ثقافية. إن لورى يميز موران باعتباره الوحيد الذى وصل إلى جمهور واسع، برغم أنه لا يمثل تمامًا نوع الدراسة التى اتسمت بها جماعة الفيلمولوجى (١٩٨٥، ص ٢٦٩)، وكان كتاب «النجوم» شهيرًا بشكل خاص، وتمت ترجمته إلى الإنجليزية سريعًا فى عام ١٩٦٠.

لقد استفاد موران من حركة الفيلمولوجى لكى تدفع به إلى أفكار أكبر واندماج أعمق مع عصره. وقدمت له الفيلمولوجى مكانًا لكى يستوعب ويختبر الأفكار حول ظاهرة اعتبرها عالمية وأسطورية، الأفكار التى استغرق فيها طوال عقد كامل (١٩٥٢-١٩٦٢). ومن المفارقات أنه عندما صنع فيلمه «وقائع صيف»، بدا أن شهيته للسينما قد قلت، وربما كانت الموجة الجديدة التى اشترك فيها قد جذبت السينما من النجوم إلى الأرض. لم تعد السينما تهبط من مصدرها الأسطورى فى هوليوود، وكانت الأفلام التى تستحق الحديث عنها بعد عام ١٩٥٩ من صنع أفراد. وبدأ الجمهور فى الانقسام (الصفوة فى مقابل العامة)، كما لاحظ فى مقالته المهمة «دور السينما» المنشورة فى عدد يونيه ١٩٦٠ من مجلة «سبرى»، وذلك خلال تعليقه على فيلمه. واعتمادًا على لولب الإسقاط أو التوحد الخاص

به، وضع موران قائمة بالأفلام حسب النمط الفيلمى والبطل (مثل إسقاط الأنا الأكثر غرابة مثل طرزان، إلى النماذج التى يمكن للمرء أن يتوحد معها فى الدراما الواقعية). ثم قام بتصنيف الجمهور طبقًا للطبقة والجماعة السياسية، وبذلك فإن التحولات الأساسية للتجربة السينمائية تكاد أن تكون لا نهائية، حسب تغير النسبة بين أنواع ودرجات الإسقاط أو التوحد. والسينما ذاتها تبقى عالمية، لأن كل فيلم روائى يستخدم الواقع لتنشيط التخيل من خلال الصور، فى الوقت الذى يستخدم أيضًا التخيل لكى يزيد الواقع كثافة بالهدف والطموح الإنسانيين.

كان ذلك هو العصر الذى ظهر فيه التليفزيون باعتباره الشكل الجماهيرى للمستقبل، وبدأ أصدقاؤه فى الموجة الجديدة يقللون من إبهار الفرجة والاقتراب من التعبير الشخصى، وتزايد اهتمام موران بالقضايا ذات النطاق الواسع لعصره، ليكتب «روح العصر» كتاريخ شامل لوسائط الاتصال الجماهيرية. لقد ظلت السينما تقوم بدور الدليل المباشر باعتبارها نموذج العمل الفنى الثقافى بالنسبة له، والكيان المادى الروحى الذى يحتوى على قيمة مالية لا يمكن تجاهلها، وقيمة روحية (تخيلية إبداعية)، لكنه لم يُخضع تقنياتها وخصائصها الخاصة للتحليل. كان يعمل على مستوى عالٍ من العمومية، ليصبح فى فرنسا شبيهًا بمارشال ماكلوهان، الذى اشترك فى تحرير كتاب «استكشافات فى الاتصالات» فى عام ١٩٦٠، ثم أصبح شخصًا معروفًا تمامًا فى عام ١٩٦٢ مع «مجرة جوتينبيرج». وعلى أية حال، فإن العقد الجديد قطع علاقة موران مع حركة الفيلمولوجى، ليتحول إلى مشروع جديد أكثر نجاحًا، مع مجلة «اتصالات».

منذ بداية هذه المجلة، تعاملت مع السينما باعتبارها نجمة واحدة فى مجموعة ضخمة من العمليات والأعمال الفنية. وكانت عاقدة العزم على معالجة السينما بطريقة منضبطة، بوصفها بديلاً لمجلات «هواة» السينما المتزايدة فى فترة الموجة الجديدة. وفى الوقت ذاته، أرادت المجلة أن تتفادى مجرد تطبيق الدراسات الأكاديمية على الثقافة الجماهيرية على طريقة جماعة الفيلمولوجى. ومن المؤكد أنها أرادت أن تقاوم البحث الوضعى بشىء جديد تمامًا. وبالفعل فإنها كانت تأمل فى أن تحقق نوع الثورة ذاته داخل الحقل الأكاديمى، من نوعية الثورة التى حققتها الموجة الجديدة فى صناعة الأفلام. وقد بدأت هذه الثورة فى نهاية

الخمسينيات، عبر ما نطلق عليه الآن «العلوم الإنسانية». وعلى سبيل المثال، كانت هناك مصطلحات ليفى برول التى كانت عتيقة عندما أعاد موران استخدامها، ووجدت نفسه مقلوبة مع جاك لاكان، الذى قلب كلمات مثل «الإسقاط» و«التوحد»، فى ندوات كانت آنذاك بدعة منتشرة. وربما كان الحقل الذى عمل فيه موران هو الأكثر دلالة على تغيير الحرس، عندما قام ليفى شتراوس مع «الأنثروبولوجيا البنائية» (١٩٥٧) بقلب نموذج سارتر بقوة، وهو انتصار تم الاحتفاء به فى نهاية «التفكير الوحشى» (١٩٦٢). وبالقرب من مجال موران كان رولان بارت، فى العام ذاته من صدور كتاب «النجوم»، قام بتغيير المصطلح ودراسة «الأساطير» فى كتابه الشهير الذى يحمل هذا العنوان (١٩٥٧). وبرغم أن أيًا من الكاتبين لم يذكر الآخر فى شىء منشور، وبرغم أن مورتيمر عارضهما كليهما («الإنسان المتخيل»، ص ٣٢ من المقدمة)، فإن بارت التحق بالمركز القومى للبحوث العلمية فى الوقت المناسب، ليساعد موران فى تأسيس المجلة الماركسية المنشقة «مجادلات»، وفى عام ١٩٦٠ التقيا مرة أخرى، هذه المرة فى هيئة تحرير «اتصالات» والتى ظل موران حتى ذلك الوقت ناشرًا مشاركًا لها. وظهر فى العدد الأول مقالتان لهما، حيث شارك بارت بمقالته الشهيرة «الرسالة الفوتوغرافية»، وكتب موران عن «صناعة الثقافة» (١٩٦٠)، بالإضافة إلى تقديمه ملفًا عن الظاهرة المعاصرة للموجة الجديدة. لقد كان الانقطاع الواضح لهذه المجلة، ولموران، عن جماليات وعلم اجتماع ما بعد الحرب، قد أصبح واضحًا فى العدد الرابع، الذى حمل عنوان «بحوث سيميولوجية»، وفيه نجد بريمون وتودوروف يكتبان عن النظم اللغوية، بينما يبدأ كريستيان ميتز بمقالته التى سوف يكون لها تأثير كبير، «السينما: كلام أم لغة؟» (١٩٦٤)، وفى العدد كتب بارت مرتين، الأولى فى «بلاغة الصورة»، ثم بنص فى «عناصر السيميولوجيا» (١٩٦٤).

وبحلول عام ١٩٦٨، سيطر على موران تمامًا أسلوب مبتكر فى الفكر، يتضح فى «اتجاهات جديدة فى دراسة الاتصال الجماهيرى»، المحاضرات المنشورة التى ألقاها فى مركز بيرمينجهام للدراسات الثقافية المعاصرة. وفيها يلخص السيبرنطيقا الحديثة (علم التشابه بين عمل الفسيولوجيا والآلات الإلكترونية - المترجم) عند أبراهام مول، والتى يبدو أنها جذبت موران بسبب استخدامها البنائى «للولب» الارتجاع (العلاقة التبادلية

بين الفعل ورد الفعل – المترجم). كما سار موران أيضًا مع التطورات الجديدة فى نظرية المعلومات والسيميوطيقا. لقد كان يحاول – بالمعنى الحرفى – أن يبقى على قمة هذه الحقبة عبر العقدين التاليين، بإتقان نظرياته المتزايدة فى تجريديتها عن المنهج والتعقيد. وبينما ظل فى مدار التطورات الجذرية فى العلوم الإنسانية (عند لاكان، جريما، وألتوسير)، فإن نزعته تجاه السيبرنطيقا ونظرية النظم كانت أقوى بكثير.

– النظر إلى الوراء، والحفاظ على الإيمان

عندما نظر موران إلى الوراء فى عام ١٩٧٨، أعلن عن أن نظريته السينمائية سابقة على السيميوطيقا، وبأكثر من معنى. وليس هناك من شك فى أنه كان خجولاً لافتقاده للتعمق فى السيميوطيقا وعلم السرد، مقارنة مع ميتز وبارت، وتلاميذها المشهورين فى المدرسة التطبيقية للدراسات العليا، الذين كان يقابلهم. لقد كانت تلك هى ذروة السيميوطيقا فى السينما، وكان من الممكن أن يصبح موران وقد عفا عليه الزمن لأنه حاول الوصول إلى فهم شامل للوسيط قبل عشرين عامًا، فى دراسة أنثروبولوجية جينية للتفاعل الإبداعى للإنسان مع العالم من خلال الصور المتحركة. لقد بدأت السيميوطيقا فى منتصف الستينيات مع النقد اللاذع من جانب ميتز تجاه النظرة الشاملة عند جان ميترى فى «جماليات وعلم نفس السينما» (١٩٦٣–١٩٦٥)، والتى تنبع نظرتها العامة الكبرى من دافع شديد الاقتراب مما هو عند موران. لقد قام ميترى بامتداح موران كثيرًا، وربط بينه وبين إبستين. وقد رد ميترى بقسوة على نظرية السبعينيات فى كتابه فى عام ١٩٨٧ «السيميولوجيا تحت المساءلة». لكن موران كان راضيًا بأن يترك الدارسين الجدد يحللون الخطاب السينمائى مثل تحليل اللغة، لأن:

> «أستطيع أن أرى هدفى مختلفًا فى جوهره. إذا كان يقف حيث تبدأ السيميوطيقا، فإننى أعتقد أنه يبدأ حيث تقف السيميوطيقا، بإشكالية العقل البشرى الذى يخفى «القرين» ويؤثر على المحاكاة من خلال الإسقاط أو التوحد. وبالطريقة ذاتها فإن اللغويات التوليدية تبدأ حيث تتوقف اللغويات

البنائية، إن مشروعى مهتم بعلم الاجتماع الأنثروبولوجى التوليدى» (الإنسان المتخيل، ص ٢٢٧).

وكان موران قد استخدم بالفعل كلمة «توليدى» فى عام ١٩٥٥ فى مقدمة كتاب «الإنسان المتخيل»، لذلك فإنه كان على استعداد فى مقدمة طبعة جديدة فى عام ١٩٧٨، لهذا الكتاب أن يتعلق باللغويات التوليدية عند ناوم تشومسكى، لكى يدافع عن اعتقاده الذى تمسك به طويلاً بأن المشاركة الخام فى الصور تأتى قبل الخطاب السينمائى، وبالتالى فإن لولب العقل أو المخ يأتى (من الناحية الجينية) سابقًا على السيميوطيقا. إن تشومسكى يبدو لى اليوم سلاحًا لم يحسن موران اختياره، وكان استعان ملاءمة للعديد من الذين سعوا إلى تجنب القبضة القوية للبنيوية على المثقفين الفرنسيين خلال السبعينيات. لقد كان لدى تشومسكى نظرية أكثر تقدمًا فى اللغة عن هيلمسليف وجاكوبسون، اللذين اعتمدت عليهما سيميوطيقا السينما، لكن اللغويات عنده تفشل فى أن تقدم أساسًا لنظرية فى المغزى السينمائى وطرق الإشارة فيه. وما هو أكثر أصالة وصلة بالموضوع هو ما ذكره موران مرة أخرى، قبل صفحتين فقط من هذه المقدمة لنظريته الخاصة عن الصور، وهنا يكشف عن تأثر كبير ببيرجسون، ويقدم ما سوف يتضح أنه نبوءة دولوز السينمائية التى كانت فى طور الحضانة فى ذلك الوقت. ولكى يصف عملية الذهاب والعودة (جيئة وذهابًا) بين لولب المخ أو العقل، يقول موران إن العقل:

> «لا يعرف الواقع الخارجى بشكل مباشر. إنه مغلق فى صندوق أسود فى المخ، وهو يستقبل فقط عبر المستقبلات الحسية والشبكات العصبية (وهى ذاتها تجسيدات فى المخ) – المثيرات، ويحولها العقل إلى تجسيدات، أى إلى صور. ويمكن حتى للمرء أن يقول إن العقل تجسيد للمخ، لكن المخ ذاته تجسيد للعقل: بكلمات أخرى فإن الواقع الوحيد الذى نملك اليقين حوله هو التجسيد، أى الصور، أى اللاواقع، حيث إن الصورة تشير إلى واقع غير معروف. وبالطبع فإن هذه الصور مجسدة، ومنظمة، ليس فقط وفقًا للمؤثرات الخارجية، ولكن أيضًا وفقًا لمنطقنا، أيديولوجيتنا، أى لثقافتنا.

وكل ما هو مدرَك باعتباره حقيقيًا يمر من خلال شكل الصورة. ثم يولد من جديد باعتبارها ذاكرة، أى صورة للصورة» (الإنسان المتخيل، ص ٢٢٣).

وإذا كانت القراءة الواسعة لموران، والتفاعل الممتد بين الدارسين حول العالم، يضعانه فى مدار نظرية النظم، والسيبرنطيقا، ومعالجات أخرى فكر فيها باعتبارها أنثروبولوجيا للوعى، فإنه يقف أيضًا على خط واحد مع المثقفين الفرنسيين والذين كانت السينما بالنسبة لهم – مع اعتمادها على الصورة غير المادية – تقوم بدور أكثر المشروعات الثقافية أهمية فى القرن العشرين. ومثل أندريه مالرو قبله، وريجيه دوبريه بعده (بدأ دوبريه حياته الجوهرية بدور فى فيلم «وقائع صيف») ، تأمل موران السينما، ودرسها، وأخرج فيلمًا طموحًا، واشترك فى السياسات اليسارية، وتقلد منصبًا إداريًا ذا مستوى عالٍ. وبالنسبة لهؤلاء الثلاثة جميعًا – لكن موران قبل الاثنين الآخرين – فإنه لا يمكن التفكير فى الإنسان المعاصر بدون السينما، وبالفعل فإن «الفكر الحقيقى» فى القرن العشرين – إن كان لنا أن نستخدم هذا المصطلح – يتألف من دائرة الإدراك أو التأمل (الانعكاس)، دائرة سينمائية تتضمن المخ والعقل، المادة، والروح... إلخ، وباختصار فإنها تتضمن الأنثروبولوجيا الفلسفية.

* * *

انظر أيضًا «جيل دولوز» (الفصل ٣٤)، «كريستيان ميتز» (الفصل ٣٦)، «الظاهراتية» (الفصل ٤٠)، «السيميوطيقا والسيميولوجيا» (الفصل ٤٢).

المراجع

Balázs, B. (1962) *Theory of the Film: Character and Growth of a New Art*, London: Dobson.

Barthes, R. (1957) *Mythologies*, Paris: Seuil.

—— (1960) "Le message photographique." *Communications* 1: 127–38.

—— (1964) "La rhétorique de l'image" and "Éléments de sémiologie," *Communications* 4: 40–51; 91–135.

Bazin, A. (1951) "Introduction à une filmologie de la filmologie," *Cahiers du Cinéma* 5: 33–9. (Written under the name Florent Kirsch.)

—— (1956) "L'Homme imaginaire et la fonction magique du cinéma," *France-Observateur* 331 (13 September): 17–18.

—— (1957) "A propos d'un livre d'Edgar Morin: le star system est toujours vivant," *France-Observateur* 377 (August): 15.

—— (1967) "The Ontology of the Photographic Image," in H. Gray (trans.) *What Is Cinema?*, vol. 1, Berkeley: University of California Press.

Bergson, H. (1907) *L'Évolution créatrice*, Paris: Alcan.

Caillois, R. (1950 [1946]) "Jeu et sacré," in *L'homme et la sacré*, Paris: Gallimard, 208–24.

Casetti, F. (1987) "Edgar Morin et le cinéma," *Révue européenne des sciences sociales* 75: 217–24.

Colin, M. (1985) *Langue, film, discourse (reliure inconnue)*, Paris: Méridens Klincksieck.

Deleuze, G. (1986) *Cinema 1: The Movement-Image*, Minneapolis: University of Minnesota Press.

Delluc, L. (1985) "Photogénie," in *Écrits cinématographiques* I, Paris: Cinémathèque Française, 31–79.

Epstein, J. (1946) *L'Intelligence d'une machine*, Paris: J. Melot.

—— (1974 [1923]) "De quelques conditions de photogénie," in *Écrits sur le cinéma*, vol. 1, Paris: Seghers, 137–47. Trans. Tom Milne, "On Certain Characteristics of Photogenie," *Afterimage* 10 (1981): 23–31.

Kracauer, S. (1947) *From Caligari to Hitler*, Princeton, NJ: Princeton University Press.

Lévi-Strauss, C. (1957) *L'Anthropologie structurale*, Paris: Plon.

—— (1962) *La pensée sauvage*, Paris: Plon.

Lévy-Bruhl, L. (1928) *The "Soul" of the Primitive*, New York: Macmillan.

Lowry, E. (1985) *The Filmology Movement and Film Study in France*, Ann Arbor, MI: UMI Research Press.

Malraux, A. (1940) "L'Esquisse d'un psychologie du cinéma," *Verve* 8(2): 69–73.

McLuhan, M. (1962) *The Gutenberg Galaxy: The Making of Typographic Man*, Toronto: University of Toronto Press.

McLuhan, M., and Carpenter, E. (eds.) (1960) *Explorations in Communication*, Boston: Beacon.

Metz, C. (1964) "Le cinéma: langue ou langage," *Communications* 4: 52–90.

—— (1977) *Le signifiant imaginaire: psychanalyse et cinéma*, Paris: Union Général d'Éditions.

Mitry, J. (1963–5) *Esthétique et psychologie du cinéma*, 2 vols., Paris: Presses Universitaires de France.

—— (1987) *La sémiologie en question*, Paris: Éditions du Cerf.
Morin, E. (1951) *L'Homme et la mort dans l'histoire*, Paris: Éditions Corrêa.
—— (1953) "Recherche sur le public," *Revue Internationale de Filmologie* 12: 3–20.
—— (1955) "Cinéma ou l'homme imaginaire," *Revue Internationale de Filmologie* 20–24: 133–8.
—— (2005a [1956]) *Cinema, or the Imaginary Man*, Minneapolis: University of Minnesota Press.
—— (2005b [1957]) *The Stars*, Minneapolis: University of Minnesota Press.
—— (1959) *Autocritique*, Paris: René Julliard.
—— (1960a) "Le rôle du cinéma," *Esprit* (June): 1069–79.
—— (1960b) "L'Industrie culturelle," *Communications* 1: 38–59, 139–41.
—— (1962) *L'Esprit du temps*, Paris: Grasset.
—— (1968) *New Trends in the Study of Mass Communications*, Birmingham, UK: Centre for Contemporary Cultural Studies.
—— (2004 [1977, 1980, 1986, 1991, 2001]) *La méthode*, Paris: Seuil.
—— (1994) *Mes démons*, Paris: Éditions Stock.
Morin, E., and Friedman, G. (1952) "Une sociologie du cinéma," *Revue Internationale de Filmologie* 10: 95–112.
Sadoul, G. (1946) *Histoire généerale du cinéma*, Paris: Éditions Denoël.
Sartre, J. (1936) *L'Imagination*, Paris: Felix Alcan.
—— (1940) *L'Imaginaire*, Paris: Gallimard.
Todorov, T. (1973) *The Fantastic: A Structural Approach to a Literary Genre*, Cleveland, OH: Case Western Reserve Press.
Wolfenstein, M., and Leites, N. (eds.) (1950) *Movies: A Psychological Study*, New York: Hafner.

(٣٩)

هوجو مونستربيرج

دون فريدريكسون

- هوجو مونستربيرج فى مواجهة نظرية السينما المعاصرة

للإجابة عن سؤال أين يمكن للمرء أن يجد مكانًا فى نظرية السينما المعاصرة من أجل كتاب هوجو مونستربيرج «الفوتوبلاى: دراسة نفسية» (١٩١٦)، فالإجابة سوف تكون على المستوى الأساسى تمامًا: «لا مكان». إن المساهمة المبكرة فى نظرية السينما لهذا الفيلسوف وعالم النفس الألمانى الأمريكى كانت سوف تظل قابعة فى ظلال التاريخ، إن لم تكن قد عادت بشكل جزئى إلى النور بفضل تطور نظرية السينما الإدراكية خلال الخمسة والعشرين عامًا الأخيرة. وبعض الدارسين فى هذا المجال يرون كتاب مونستربيرج رائدًا ذكيًا وحليفًا لاهتمامهم باكتشاف الطرق التى تقوم بها العمليات الذهنية المتاحة للتأمل الواعى والبحث التجريبى، بالتغذية الإيجابية لإدراكنا لتأثيرات السينما المتعلقة بالمفاهيم، والتأثير العاطفى، بالإضافة للتأثيرات الشكلية.

والنصف الأول من «الفوتوبلاى» – فى أسلوبه وأهدافه لا يفعل ذلك فقط. فإذا افترضنا أن ذلك كان هدف مونستربيرج الأساسى فإننا سوف نخطئ تقدير ما يدور حوله الكتاب. وذلك لأن الدراسة النفسية التى تستغرق النصف الأول من الكتاب تستقر بشكل واضح – وتخدم أيضًا – نظرية القيمة الجمالية لما قبل الفلسفة الكانطية الجديدة». ففى هذه الفلسفة – كما سوف نذكر لاحقًا – تكون المفاهيم الحاكمة والمشرفة هى الاهتمام

النزيه، وعزلة الموضوع الجمالى والتجربة الجمالية، عن اهتمامات الحياة العملية والمعرفة العلمية، والقول بأن التجربة الجمالية فريدة من نوعها فى الهارمونية والجمال. ووظيفة دراسة مونستربيرج التى تعود إلى عام ١٩١٦ لعلم نفس السينما هى: الكشف عن كيف أن الوسيط الجديد آنذاك يمكن أن يجد مكانًا لائقًا به وسط الفنون التقليدية التى تعتبر أمثلة على هذه السمات، كما يراها هو من خلال منظور فلسفة الكانطية الجديدة بشكل عام، وجمالياتها بشكل خاص. إن تلك ليست مهمة تضعها لنفسها النظرية الكانطية المعاصرة للسينما. ومع ذلك فإن جانبًا كبيرًا منها يجد قيمة ذكية وباقية من علم نفس السينما عند مونستربيرج، لكنها لا تمضى وراءه فى المشروع الجمالى الذى تدعمه ملاحظاته فى علم النفس.

وهناك ثلاثة عناصر أخرى - تكون فى العادة متداخلة - من نظرية السينما المعاصرة تتعارض مع جماليات وعلم نفس السينما عند مونستربيرج: والعنصر الأول هو التأكيد على العوامل غير الواعية فى إبداع السينما، والفرجة السينمائية، وبناء ومادة الأفلام بواسطة المعالجات التحليلية النفسية اعتمادًا على فرويد، ولاكان، ويونج، وآخرين. والثانى هو التقليل من قيمة الوضع المميز للجمال بالمعالجات التى تعتمد على الفلسفة التحليلية أو النزعة النسوية. أما الثالث فهو التأكيد على الصفة الأيديولوجية الأولية التى تؤسس المعالجات المادية الفلسفية للسينما، والتى اكتسبت شهرة وأهمية بعد نقطة التحول الثقافية المهمة فى مايو ١٩٦٨. وهذه المعالجات الأخيرة تشمل معالجات الدراسات الثقافية والماركسية المختلفة، بما فى ذلك وجهات النظر المفيدة أحيانًا، الاختزالية غالبًا، وتعتمد على العِرْق، والطبقة، والنوع.

لم يكن أى من هذه الأوجه البارزة فى نظرية السينما المعاصرة لتجذب مونستربيرج، لأن كلاً من هذه الأوجه تنتهك بديهيات نظام التفكير عنده. وفيما يتعلق باللاوعى، فإن المشهور عن مونستربيرج أنه أعلن فى «العلاج النفسى» أن «قصة العقل اللاواعى يمكن أن تروى بكلمات قليلة: ليس هناك عقل لاواعٍ» (مونستربيرج ١٩٠٩ ب، ص ١٢٥). وبرغم أن مونستربيرج عمل أحيانًا باعتبارها معالجٍ نفسيًا، فقد كان يؤمن بأن الأمراض العقلية ليست أعراضًا لعوامل عقلية لا واعية، ولكنها اضطرابات فسيولوجية. وكانت كراهيته لفرويد

بشكل خاص قد وصلت إلى درجة أنه قيل إنه غادر بوسطن عندما زار فرويد جامعة كلارك في عام ١٩٠٩، لكى يتفادى أى لقاء معه! (وبالمناسبة، لعلنا نلاحظ أن علم النفس الإدراكى يقر حاليًا بالطبيعة اللاواعية لبعض العمليات العقلية، برغم أن تقاطع مفاهيم اللاوعى فى علم النفس الإدراكى وعلم نفس العمق لم يتضح تمامًا، وعلى أية حال فإنه فى الأغلب سوف يكون تقاطعًا جزئيًا).

والتقليل من قيمة الجمال بسبب وظيفته المفترضة فى السياسات الجنسية، أو بسبب الشكوك حول كفاءته فى التحليل الفلسفى للفن - خاصة الفن الحديث - كان من الممكن أن يفهمه مونستربيرج باعتباره رفضًا للقيمة الجمالية فى الحياة، والتى يمكن الوصول إليها فقط فى العالم المعزول لما هو جمالى، وهى القيمة الضرورية لمعايشة الهارمونية فى الثقافة الإنسانية. (ملاحظة من المترجم: الجمال والجميل هنا يتعلقان بالسمات المحسوسة فى المظهر، أما الجمالى فيتعلق بجانب التذوق الفنى - المترجم).

ومن وجهة نظر مونستربيرج فإنه يؤكد أن السينما تكون دائمًا وبشكل جوهرى أداة للأيديولوجيا، عادة على نحو غير مقصود. ولكى يقدم هذا التأكيد فلابد أنه يخلط بين عالم الفن (بمعناه الدقيق) وعالم الحياة العملية، ويصنع الفيلم بشكل خاطئ باعتبارها وسيطًا بلاغيًا فى جوهره، أكثر من كونه أداة جديدة، بين وسائط أخرى أكثر تقليدية، من أجل معايشة الجمال. وبالتالى فإننا سوف نفهم كيف أن هذه الحجة سوف تتطلب من مونستربيرج على نحو أخرق أن يطرد السينما التسجيلية والتعليمية من جماليات السينما عنده، برغم أنها تتبع العمليات التى لخصها فى فلسفة للسينما.

وربما نكون الآن فى موقف الإجابة عن السؤال الأصلى بشكل مختلف على نحو ما: إن نظرية السينما عند مونستربيرج يمكن أن تكون لها وظيفة معارضة وتعويضية «فى مواجهة السينما المعاصرة، بقدر ما يكون أحد عناصر هذه الأخيرة - أو أكثر من عنصر فى حاجة للتصحيح أو التعويض، من النوع الذى كان يقترحه. وفى الأغلب فإن مونستربيرج سوف يخسر الجدال حول وجود آثار اللاوعى فى العقل، برغم أن تلك الحقيقة لن تمنع هؤلاء الذين يتمسكون بواقع العقل اللاواعى من الإفصاح عن تأكيدات مشكوك فيها، ومعرضة بالضرورة لنقد المفاهيم والنقد التجريبى العملى. إن معارضة

مونستربيرج للنظريات المادية الفلسفية للثقافة الإنسانية، والمكانة التى يعطيها للقيمة الجميلة والجمالية الفريدة من نوعها، تسهمان فى الكثير لتعويض نظريات السينما التى تحتفى بالجانب المادى وتقلل من الجانب الجمالى.

- حياة مونستربيرج الدراسية

ولد مونستربيرج فى دانزيج فى ألمانيا (الآن هى جدانسك فى بولندا) فى عام ١٩٦٣، وكتب ثلاث رسائل دكتوراه فى جامعات لايبزيج (١٨٨٥) وهايدلبيرج (١٨٨٧) وفرايبيرج (١٩٨٧) على التوالى. وكتبت الأولى تحت إشراف فيلهيلم فونت، مؤسس علم النفس التجريبى الحديث. وحصل على درجة الماجستير بما أهَّله للعمل بعد ذلك باعتبارها باحثًا ومعالجًا نفسيًا ممارسًا. وكانت الرسالة الثالثة بطلب من نظام التأهيل الألمانى للحصول على وظيفة محاضر فى الجامعة. كان علم النفس فى تلك الفترة لايزال يدرس داخل كليات الفلسفة، وهو ما ناسب الميول العميقة لدى مونستربيرج. وقام بإلقاء المحاضرات عن الموضوعات الفلسفية التقليدية، وارتبط بما تسمى مدرسة بادين أو مدرسة الجنوب الغربى، والتى كانت أحد فروع حركة الكانطية الجديدة التى سادت الفلسفة الألمانية عند نهاية القرن التاسع عشر. وكانت المدرسة تؤكد على دراسة أحكام القيمة، خاصة ما يتعلق منها بالمكانة الضرورية أو العالمية. وتلك كانت الفلسفة التى تركت تأثيرًا كبيرًا على كتابه «الفوتوبلاى».

جذبت أعمال مونستربيرج اهتمام ويليام جيمس، الذى دعاه للمرة الأولى إلى فارهارد فى عام ١٨٩٢. وانتقل بعدها للإقامة الدائمة فى هارفارد فى عام ١٩٩٧، ليرأس أول معمل نفسى تجريبى. ونشر فلسفته المنهجية بالألمانية فى عام ١٩٠٨، تحت اسم «فلسفة القيمة»، وفى النسخة الإنجليزية تحت اسم «القيم الأبدية».

ويعتبر مونستربيرج أبا علم النفس التطبيقى، والذى أصبح محاضرًا شهيرًا له فى كل أنحاء الولايات المتحدة. وكانت كتاباته فى هذا المجال ضخمة، وتتضمن «علم النفس والكفاءة الصناعية» (١٩١٣)، «و«علم النفس والمعلم» (١٩٠٩)، و«علم النفس والصحة الاجتماعية» (١٩١٤). ومن بين إنجازاته العديدة، قام بتصميم أول جهاز لكشف الكذب،

واستخدم التنويم لعلاج المرضى من إدمان الخمر، ودراسة ظواهر المرض النفسى، وتصميم اختبارات اختيار قائدى سيارات النقل باستخدام السينما».

كان انتقال مونستربيرج إلى هارفارد فى أحد أسبابه لرغبته فى تحسين الروابط الألمانية الأمريكية، وهو ما دعاه لكتابة العديد من الكتب بالألمانية والإنجليزية عن الشخصية الأمريكية. أحبطت الحرب العالمية الأولى آمال مونستربيرج فى هذا المجال، وأدت إلى أن يكون منبوذًا حتى فى هارفارد، حيث هدده أحد خريجيها بقتله. وتوفى فى عام ١٩١٦، قبيل دخول الولايات المتحدة الحرب ضد ألمانيا. وهناك سبب ما للاعتقاد بأن اهتمام مونستربيرج بالفوتوبلاى خلال تلك الفترة يعود فى جانب منه لرغبته فى أن يُرى منخرطًا فى الثقافة الجماهيرية الألمانية. ومع ذلك فإنه كان يستخدم السينما فى معمله – كما لاحظنا سابقًا – فى عام ١٩١٢، وكان بالفعل يعرف جيدًا الأفلام التسجيلية، والتعليمية، وأفلام الرحلات، والجرائد السينمائية. لكن هذه الأنماط لم تكن ذات أهمية فلسفية بالنسبة له – على النقيض من أهميتها للمنظرين الأوربيين فى المستقبل القريب – لأن قيمتها تكمن فى الحياة العملية والعلم. إن الفوتوبلاى تحمل إمكانية فقط للقيم الجمالية، والتى كانت – داخل النظام الكانطى الجديد الخاص به – على خلاف مع الحياة العملية والمشروعات العلمية.

ومع ذلك فإن استخدام مونستربيرج العملى للسينما جذب التفات صناعة السينما. وعندما كتب «الفوتوبلاى» كان متعاقدًا مع شركة باراماونت للمشاركة فى الجريدة السينمائية التعليمية ذات البكرة الواحدة، المعروفة باسم «باراماونت بكتوجرافس». وصنع ثلاثة عشر موضوعًا جماهيريًا، مثل «هل أنت مناسب لعملك؟»، وقد كانت تجاربه نفسية بسيطة تتطلب من المتفرجين مشاركة إيجابية فى اختبارات لترشدهم إلى المهنة المناسبة. وعند وفاته كانت هناك لاتزال خطط لم تتحقق لعروض بالصور للتاريخ باستخدام السينما.

وخلال استرخائه فى مؤتمر دراسى فى ميدويست، شاهد مونستربيرج الفوتوبلاى (والتى تعنى «المسرحية المصورة سينمائيًا»- المترجم) «ابنة نيبتون»، وكانت تلك فيما يبدو التجربة المؤثرة فى تكريس نفسه للفوتوبلاى. وبحلول عام ١٩١٦، كان قد كتب

ونشر دفاعه الواضح عن المكانة الجمالية للفوتوبلاى فى أول نظرية سينمائية أمريكية داخل مجال الفلسفة المنهجية، وعلى يد فيلسوف معروف.

- الفلسفة الكانطية الجديدة عند مونستربيرج: "القيم الأبدية"

ظل مونستربيرج متمسكًا بقوة الاعتقاد بأن التقدم والعظمة فى الفلسفة هما وظيفة لاتساق داخلى، وسمة ممكنة فقط فى نظام محكم للفكر. ويتجسد هذا الاعتقاد بوضوح فى فلسفته العامة، وفى تاريخه للسينما، ومن خلالهما كتب مونستربيرج الكثير وبقدر كبير من الإخلاص عن القيم الأبدية المطلقة المقبولة عالميًا – وهى رؤية ليست متسقة أبدًا مع المفارقة ما بعد الحداثية المنتشرة «لتأويلات الشك»، والتى تمت جذورها عند ماركس، ونيتشه، وفرويد، ولاتزال منتشرة حاليًا فى التأويل بشكل عام، وفى نظرية السينما بشكل خاص.

يأخذ مونستربيرج منطقه فى هذا المجال من كانط، الذى يتحرك منطقة المتسامى فى اتجاه معاكس للمنطق الاستدلالى التجريبى، الذى يتحرك من مجموعة من حقائق التجربة إلى التعميم (أو التعميمات)، بادعاء أن الحقائق المجتمعة تدعم هذا التعميم. وعلى النقيض فإن المنطق المتسامى يتحرك من حقائق التجربة إلى وصف الافتراضات المسبقة الضرورية منطقيًا لإمكانية هذه الحقائق. وبشكل بالغ الأهمية، فإن هذه الحقائق تتألف من أحكام القيمة. إن الاستدلال لا يصنع يقينًا، كما يشير هيوم، لأن المرء لا يستطيع أبدًا أن يعرف بيقين أن مجموعة (الحقائق السابقة + الحقيقة الجديدة) سوف تتطابق مع التعميمات القائمة على (الحقائق السابقة). والمنطق المتسامى هو على النقيض يعطى يقينًا لأنه يصف الافتراضات المسبقة الضرورية منطقيًا من أجل الوجود ذاته الخاص بحقائق التجربة تلك، وبأحكام القيمة. إن طابع اليقين فى المنطق المتسامى، بشأن المصداقية العالمية لأحكام القيمة التى تطبق عليها، مثل الأحكام العلمية والأخلاقية والجمالية، هذا الطابع يقوم على يقين أعمق بأن الوجود ذاته لأحكام القيمة فى هذه المجالات «لا يمكن تصوره أو فهمه» بدون الافتراضات المسبقة الضرورية منطقيًا التى يجدها المنطق المتسامى. وذلك – وفى عالم الجماليات فإن كلاً من كانط ومونستربيرج يجد أنه من غير المتصور أن يصدر

المرء حكمًا بأن شيئًا ما جميل بدون الافتراضات المسبقة الضرورية منطقيًا بأن هذا الحكم صادق عالميًا. وفى هذا المجال فإن «نقد الحكم» عند كانط يتحدث بالنيابة عن مونستربيرج أيضًا:

> «سوف يكون من المثير للضحك إذا تصور المرء أن شيئًا يعجب ذوقه سوف يبرر لنفسه أن يقول: «هذا الشئ جميل بالنسبة لى»، لأنه يجب ألا يقول إنه جميل إذا كان يعجبه وحده. إنه إذا وصف شيئًا بأنه جميل، فإنه يفترض أنه سوف يرضى الآخرين أيضًا، أنه لا يحكم (يقيِّم) لنفسه فقط، ولكن لكل إنسان، ويتحدث عن الجمال كما لو كان سمة فى الأشياء. إننا لا نستطيع القول بأن لكل إنسان ذوقه الخاص به. لأن ذلك سوف يشبه القول بأنه لا يوجد ذوق على الإطلاق، بكلمات أخرى لا يوجد حكم جمالى يمكن أن يطالب عن حق بموافقة الآخرين» (كانط ١٩٥١، ص ٣٨-٣٩).

وعندما ننظر إلى الأمر من خلال الأشكال المختلفة لنزعة الشك والنسبية اللذين يسودان الثقافة المعاصرة، فإن هذا الادعاء الكانطى ذاته سوف يثير الضحك. ومع ذلك فإنه يبقى قابلاً للمناقشة، وأيًا ما كان المرء يعتقد فى مصداقيته، وإذا فهم المرء ما يعنيه مونستربيرج «من الداخل»، فيجب على المرء أن يقبل أنه يعنى الطابع الجمالى للفوتوبلاى، وإذا فهمت ذلك دون القبول بالادعاء الكانطى فسوف يفوتك هدفها.

ولأن نظرية مونستربيرج عن الفوتوبلاى تمد جذورها بقوة فى فلسفة منهجية سابقة، فإن من المهم الوعى بنوع نظام القيم المطلقة التى يولدها المنطق المتسامى بالنسبة له. إنه يبدأ بطرح تأثير أنطولوجى يسمى «واقع الحياة الفردية والمباشرة»، حيث تجارب الأفراد، النسبية والشخصية البراجماتية للإرادة تكشف عن مجموعة من المسارات اللحظية سريعة الزوال. ويوجد مع «عالم الإرادة» هذا عالم الأشياء، «عالم العلم». ولكن من المهم أن الإرادة «تتطلب» أكثر من مكون مجموعة غير منتظمة من الرغبات والمتع الفردية، إن هذه «الإرادة الخالصة النقية» تتطلب «عالمًا خالصًا نقيًا» من القيم المطلقة، أى القيم التى تسيطر على ولاء كل إنسان. ويمكننا أن نثق فى هذه المتطلبات لأن الإرادة لن تتطلب شيئًا لا يشبعها. إن «عالم الإرادة النقية» ذاك هو الأساس الوحيد لفهم الفلسفة على نحو صحيح.

ومن منظور مونستربيرج، فإن البراجماتية تخلط بين واقع الحياة الفردية والمباشرة، والعالم الحقيقى. والنزعة الطبيعية والنزعة الوضعية تخلطان بالمثل بين عالم الأشياء والعالم الحقيقى. وتجسيد مثالية فلسفية جديدة هو وحده القادر على توليد فلسفة حقيقية، لأنها الوحيدة التى تفهم أن العالم الحقيقى وحده، والذى تتطلبه الإرادة الخالصة، هو الذى يتيح أساسًا لحياة تقود الولاء العالمى (من كل الناس)، وذلك لأن القيم وحدها التى تجسدها هذه المثالية هى المطلقة، الأبدية، الخالدة، والعالمية. ولابد أن هذه الرؤية قد خلقت جدالاً كبيرًا فى قسم الفلسفة فى هارفارد، والذى ضم مناصرى البراجماتية المشهورين، وعلى رأسهم ويليام جيمس، وكذلك المدافع الفصيح عن الطبيعة الفلسفية جورج سانتايانا. وربما لم يكن غريبًا أن جيمس - الذى دعا مونستربيرج أصلاً إلى هارفارد - قد انتهى به الأمر للخلاف معه.

لقد كان رؤية مونستربيرج - من الناحية التاريخية - ثقافة (وبالتالى فلسفة) تتأرجح بين النزعة المثالية والنزعة اللامثالية. وكانت الكانطية الجديدة تعبيرًا عن مرحلة جديدة للنزعة المثالية، التى أرهقتها الحقائق المجردة والمادية والوضعية الفلسفيتان اللتان سبقتاها فى ألمانيا. وكانت الفوتوبلاى (المسرحيات المصورة سينمائيًا) فى عام ١٩١٦ تُرى بأن لها وظيفة قوية - وإن تكن وليدة - فى هذا التأرجح الجديد فى اتجاه المثالية. وفى ضوء رؤية مونستربيرج فى هذا المجال، يمكننا أن نستنتج أنه كان سوف يرفض التفسيرات المادية للفيلم لجوهر السينما ووظيفتها الثقافية، بما فى ذلك نزعة الحتمية التكنولوجية.

وعلى النقيض من التأثير المشروط واللحظى لواقع الحياة الفردية المباشرة، فإن التقييم المطلق والجوهرى يعنى التأكيد على الهوية بين تجارب متغيرة:

> «أيًا ما كان يضمن لنا وجود عالم، وأيًا ما كان يسمح لنا بأن نتسامى بالتجربة الخاطفة المعزولة (أى النقية البعيدة عن الاختلاط بتجربة أخرى - المترجم)، فإنه سوف يكون ذا قيمة بالنسبة لنا. وهنا سوف يكون لدينا العامل الحاسم الذى سوف ينبع منه كل ما يتلوه. يجب علينا أن نبحث عن هوية التجارب. إن ذلك هو الفعل الأساسى الوحيد الذى يضمن لنا عالمًا. إنه

العقل الذى لا يمكننا الإقلاع عنه، ومع ذلك فإنه لا علاقة له بالمتعة الشخصية أو الألم الشخصى. إننا نحتاج إلى وجود عالم. وتلك التجربة تؤكد ذاتها فى هويتها فى تجارب جديدة. ومثل هذه الهوية التى تمنح ذاتها هى معايشة عالم مستقل بذاته تمامًا. ومن ثم فإن عالم القيم هو العالم الحقيقى الوحيد» (مونستربيرج ١٩٠٩ أ، ص ٧٤، ٧٧-٧٨).

إن تأكيد التجربة ذاك، باعتباره عالمًا مستقلاً بذاته، سوف يتكشف عن أربعة أنواع من القيم المطلقة، على المستوى البدائى والمستوى الثقافى، وعن تأثيرات ثلاثة مختلفة.

ومن المفيد لقارئ كتاب «الفوتوبلاى» أن يرى قسمين من هذا النظام فى مخططهما العام، ويرى أيضًا الأجزاء الصغيرة منهما (مونستربيرج ١٩٠٩ أ، ص ١١-١٥ من المقدمة):

١- قيمة المحافظة (القيم المنطقية).

أ- القيم البدائية الأولية: قيم الوجود.

١- الأشياء (العالم الخارجى).

٢- الأشخاص (العالم المرافق).

٣- التقييمات (العالم الداخلى).

ب- القيم الثقافية: قيم الارتباط والاتصال.

١- الطبيعة (العالم الخارجى).

٢- التاريخ (العالم المرافق).

٣- العقل والمنطق (العالم الداخلى).

٢- قيمة الاتفاق (القيم الجمالية).

أ- القيم البدائية الأولية: قيم الوحدة.

١- الهارمونية (العالم الخارجى).

٢- الحب (العالم المرافق).

٣- السعادة (العالم الداخلى).

ب- القيم الثقافية: قيم الجمال.

١- الفنون الجميلة (العالم الخارجى).

٢- الأدب (العالم المرافق).

٣- الموسيقى (العالم الداخلى)

٣- قيمة التحقق (القيم الأخلاقية).

٤) قيمة الاكتمال (القيم الميتافيزيقية).

وتركز نظرية مونستربيرج عن الفوتوبلاى على قسمين فقط من هذا النظام الشامل. والدراسة النفسية تنشغل بقيمة المحافظة (القيم المنطقية) على مستوى القيم الثقافية للارتباط والاتصال، لتؤثر فى «الطبيعة». وهذه الطبيعة هى مفهوم ذهنى إنسانى مجرد يربط الأشياء أساسًا من خلال السبب والنتيجة. وهذا التجريد من عمل العلوم، بما فى ذلك ما يطلق عليه مونستربيرج «علم النفس السببى»، الذى يجعله يؤثر على مستوى قيم الجمال الثقافية، خاصة فى تأثير الموسيقى. وإن وضع الفوتوبلاى فى صحبة الموسيقى هو جزء من تفريق مونستربيرج بين الفوتوبلاى من ناحية، والأدب والمسرح من ناحية أخرى، وهو مشروع ساد فى نظرية السينما فى وقت مبكر بحثًا عن نقاء الوسيط الفنى، وهو ما يضعه بشكل جزئى مع المنظرين السينمائيين الفرنسيين خلال العشرينيات، مثل جيرمين دولاك.

وفى هذا النظام يكون هدف علم النفس دمج العالم الذهنى فى نظام سببى للطبيعة، حيث يرى عالم النفس العالم الذهنى كما يرى عالم الطبيعة العالم المادى، أى بوصفه نظامًا للأشياء التى تتحكم فيها القوانين. وكانت رؤية مونستربيرج على اتفاق أساسى مع علم النفس التجريبى الذى كان فونت هو رائده فى ألمانيا. إن «علم النفس الجديد» ذاك حلل الظواهر الذهنية إلى عناصر من علم النفس الذى يشكل تحليل مونستربيرج للعمق، والحركة، والانتباه، والذاكرة، والتخيل، والعواطف، فى الفوتوبلاى وعالم النفس فى مجال الفوتوبلاى يشبه كل العلماء الآخرين، فى أنه يستبعد الإرادة من تحليلاته، لذلك فإنه لا يستطيع أن يقوم فى الوقت ذاته بالتحليل الجمالى، فهذا الأخير يجب أن يستبعد إرادته، لكنه يضع فى اعتباره كل الإرادات المتعددة فى العالم الذى يبدو على الشاشة.

وتعارض علم النفس الذرى عند مونستربيرج مع تطور تأكيد علم نفس الجشطالت على «الكليات»، وسماتها لا تنتج عن مجموع الأجزاء. لقد عرف مونستربيرج، واستخدم، تجارب فيرتهايمر فى الإدراك فى كتاب «الفوتوبلاى»، لكنه لم يغير مفهومه الخاص به عن علم النفس عندما فعل ذلك. وهذا هو ما أدى ببعض المعلقين إلى الخطأ فى اعتبار مونستربيرج من الممهدين للجشطالت.

إن المعرفة والحقيقة اللتين يعطيهما علم النفس هما من النوع المحدد، والمحدود، الذى يجب إكماله بواسطة المعرفة والحقيقة اللتين يعطيهما الفن وأدوات الفكر والثقافة الإنسانية الأخرى. وفى رأى مونستربيرج فإن العلوم لا تعطينا المعرفة حول ما الشىء فى ذاته، ولكن ما الذى يمكن أن يتحول إليه من خلال العمليات السببية («الشىء فى ذاته» هنا ليس بالمعنى الكانطى الشهير) ووظيفة الفن هى بالضبط إعطاؤنا المعرفة والخبرة بشىء فى عزلته، ليست معلومات ومعرفة عن ماضيه أو مستقبله، ولا عن ارتباطاته بسلسلة السبب والنتيجة. ومن هنا تنشأ الحاجة إلى دراسة نفسية منفصلة عن «التجربة الذهنية» لمشاهدى الفوتوبلاى، وإلى تحليل جمالى للفوتوبلاى منفصل عن كل الإرادات، إلا تلك التى على الشاشة، والتى تتوافق مع المساهمة فى تكوين قيمة جمالية مطلقة للجمال.

وكل من القيم المنطقية والجمالية قيم مطلقة، لأنها لا تلائم نفسها وفقًا للرغبات الشخصية، ولأنها يجب أن ترضى كل شخص يريد عالمًا حقيقيًا. وبواسطة إخضاع أنفسنا للحقيقة العلمية، فإننا نفهم العالم الخارجى باعتباره «شيئًا» مستقلاً محافظًا على نفسه. وعندما نخضع لجمال فنى طبيعى أو من صنع الإنسان فإننا نفهم العالم الخارجى باعتباره «إرادة» توافق على ذاتها. والتقييم المنطقى يتطلب أن الشىء يظل مطابقًا لشىء أو موضوع ما، والتقييم الجمالى يتطلب إرادات الشىء تظل على حالها، فهى فى النهاية إرادة واحدة، توافق أجزاؤها على بعضها بعضًا. وتفصح الإرادات عن هويتها من خلال الموافقة، وبالتالى فإن القيم الجمالية تعزل العديد من الإرادات المتوافقة عن أى عوامل مقلقة أخرى. (وبالمناسبة فإننا قد نلاحظ أن تلك الرؤية تفصل مونستربيرج عن نظرية وممارسة «الشكل السينمائى الجدلى» الواضحة على سبيل المثال فى الأبنية المحتشدة عند إيزنشتين، مثل «البارجة بوتمكين» (١٩٢٥) و«الخط العام» أو «القديم والجديد» (١٩٢٩)،

وعند ليو هورفيتز فى «أرض الأجداد» (١٩٤٢) و«انتصار غريب» (١٩٤٨)، وكذلك فى «ساعة الأفران» (١٩٧٠) لسولاناس وجيتينو).

والمعرفة العلمية تقدم الوسيلة للفعل، وتنتقل من المعطى إلى اللامعطى من خلال التنبؤ. وعلى النقيض، فإن الجمال لا يؤدى إلى ما وراء ذاته، وهو عديم الجدوى فى النشاطات العملية. والموقف العلمى لعلم النفس يرى الشىء الجميل باعتباره شيئًا فى الطبيعة، وهو ما ينتهك المعايشة الذاتية للجمال، حيث تواجهنا الأشياء الجمالية ليس باعتبارها أشياءً مادية، ولكن باعتبارها تعدد إرادات. والتجربة الجمالية تتضمن تفسير هذه الإرادات، وليس تحليل الأشياء المادية.

ومفاهيم مونستربيرج عن الشئ الجميل، والتجربة، والقيمة، مدينة لكانط وعلماء الجمال البريطانيين فى القرن الثامن عشر، مثل لورد شافتسبيرى الذى عبر للمرة الأولى عن الرأى بأن دارس الجماليات (والمفكر فيها) لا يربط بين موضوع تفكيره وأى غرض يتجاوز فعل الإدراك ذاته. كما أن فرانسيس هاتشسون يضيف فكرة أن التجربة الجمالية لا تهتم بالمعرفة الإدراكية للشىء الذى يتم التفكير فيه. ويؤكد كانط بدوره على استقلالية الفن عن الاهتمامات العملية والإدراكية المعرفية. وموضوع ما يسمى «الاهتمام النزيه» أو الإشباع يطلق عليه الجميل، وله صفته المميزة الخاصة به ، والتى يصفها كانط بأنها «الغرضية بدون غرض». وفى هذه المناقشة الفلسفية يؤكد مونستربيرج على عزلة موضوع التأمل الجمالى، بدلاً من الاهتمام النزيه للمتأمل، وفى نظامه للغرضية بدون غرض للموضوع الجمالى، فإن ذلك يتم التعبير عنه باعتباره الاتفاق النهائى لإرادات الشىء، معزولاً عن أى غرض فيما وراء هذا الاتفاق. وهكذا فإن عزلة الشىء الجمالى تؤدى إلى القيم المطلقة. وهنا نرى منطق مونستربيرج فى استبعاده للفيلم التسجيلى، والجريدة السينمائية، والأشكال التعليمية السينمائية، حيث إنها تخدم أغراضًا تتجاوز ذاتها.

- الفوتوبلاى: دراسة نفسية

يرى مونستربيرج أن لتاريخ السينما تأثيرًا خارجيًا وآخر داخليًا، أما الخارجى فهو علمى وتقنى أساسًا، وكان فى البداية مدفوعًا بالرغبة فى تحليل الحركة. والداخلى ينقسم

إلى اثنين: التأثير الداخلى الخارجى، وهو معرفى إدراكى أساسًا، ويشكل أنماط السينما اللاروائية. وهذه الأفلام تشير إلى أشياء خارجها. أما الداخلى فهو عاطفى أساسًا، ويتحرك فى مجال السينما الروائية والترفيهية، أى فى الفوتوبلاى. وهذه الأفلام لا تشير إلى أشياء خارجها، لكنها تشير إلى ذاتها، وهى معزولة، بالالتزام بمتطلبات القيمة الجمالية المتفق عليها.

ودراسة مونستربيرج النفسية للفوتوبلاى مدفوعة بالأسئلة المهمة فى التاريخ المبكر للسينما: هل الفوتوبلاى فن مستقل؟ وإذا كان الأمر كذلك فما السمات الجمالية التى تمنحه استقلاله؟ إن هذه الأسئلة تتشارك فى مشروع نقاء الوسيط الفنى، والذى يفرق بين إمكانيات التعبير فى مختلف الفنون. مع افتراض أن كلاً منها يجب أن يفعل أفضل ما لديه فى هذا المجال، ولا يشتبك مع إمكانات تتجسد على نحو أفضل فى وسيط فنى آخر. والنتيجة تكون فى العادة إرشادية (بمعنى أنها تقول للفنان ما «يجب» عليه أن يفعله فى وسيط فنى معين – المترجم)، بما يعطى هذا التنظير – بما فى ذلك تنظير مونستربيرج – طابعًا بلاغيًا قويًا، برغم أن التفريق «فى حد ذاته» – على الأقل اسميًا هو تفريق وصفى (أى يكتفى بالوصف دون فرض أفكار معينة على الفنان – المترجم). وفى حالة مونستربيرج فإن التحليل النفسى هو الأساس الوصفى للإرشادات الجمالية. ويلعب المسرح دورًا كبيرًا فى التفريق بين الفوتوبلاى والفنون الأخرى، ولكن عندما تناقش السمات المشتركة، تلعب الموسيقى الدور الأكبر. ويختلف تناول مونستربيرج عن تناول المدافعين عن السينما فى بدايتها، والذين ناصروا واقعيتها المفترضة، أو قدرتها على نشر قيم الطبقات المتعلمة وسط الجماهير، فقد كان اهتمام مونستربيرج بقدرة الفوتوبلاى على عزل نفسها لخدمة القيمة الجمالية المطلقة للجمال. وعلم نفس الفوتوبلاى لا يستطيع الإجابة عن سؤال ما يشكل الاستقلال الذاتى. وينوى تحليل مونستربيرج أن يوضح كيف أن معايشة المتفرج للفوتوبلاى ينتج عنها التقاء متفرد للتجارب الداخلية المتفردة، وبذلك فإنه يقدم المعطيات للحجة الجمالية التالية للمكانة المستقلة للفوتوبلاى كفن.

ويبدأ مونستربيرج بإدراك العمق والحركة. والنقطة المهمة هى، أن إدراك العمق الافتراضى لما نعلم أنه سطح مستوٍ، وإدراك الحركة الظاهرة فيما نعلم أنه سلسلة من

الصور الساكنة، يتطلب نوعًا من «ملء الفراغات» بواسطة عقل المتفرج. فى المسرح يكون العمق والحركة حقيقيين، ولا يحتاجان إلى ملء الفراغ هذا. إن هناك آخرين يقولون إن هذا الفرق يثبت أن السينما أدنى من المسرح، لكن مونستربيرج يقول: إن هذا الفرق هو أحد وسائل تأسيس الاستقلال الجمالى للفوتوبلاى. وبسبب معرفة مونستربيرج بالدراسات العلمية الموجودة عن إدراك الحركة، فإنه يعلم أن الحركة الظاهرة للسينما ليس لها علاقة كبيرة ببقاء الرؤية، بينما لديها العلاقة الكبيرة مع ما يسمى «ظاهرة فاى» و«بقاء أثر المؤثر»، برغم أن هذه الحقيقة لم تظهر فى معظم الكتب عن السينما حتى وقت قريب. وينتقل مونستربيرج من العمق والحركة إلى الانتباه، والذاكرة، والتخيل، والتوقع، والإيحاء، وهو بذلك ينتقل من علم نفس الإدراك إلى ما يسميه علم نفس المعنى. إن التفريق الأساسى الآن ليس بين الحقيقة والمعايشة بالقياس إلى الحقيقة، وإنما بين منطق العمليات الداخلية للمعايشة، والقوانين الطبيعية غير الذهنية، خاصة السببية المادية. «إن الفوتوبلاى تطيع قوانين العقل أكثر من قوانين العالم» (مونستربيرج ٢٠٠٢، ص ٩٠). والهدف هو توضيح أن الأدوات السينمائية البارزة، والأبنية الشكلية، تتبع منطق العمليات الداخلية، حتى لو كانت الصورة المعروضة موضوعية ظاهريًا.

ومن بين تلك الأفعال المادية»، فإن الانتباه هو أكثرها محورية. إنه يشكل استقرار مجال من التدفق والتغير المستمرين، لأنه يشارك فى هوية التجارب المتوقعة والمتحققة، وهى متطلب أساسى لإرادة عالم حقيقى وليس عالمًا من الفوضى. أى أننا نوجه انتباهنا إلى شىء ما لكى نحصل منه على ما هو أكثر، وفى تلك العملية، فإن موضوع انتباهنا يصبح أوضح، وأكثر حيوية، ومنفصلاً عن محيطه، ونوعًا من المغناطيس الذى يجذب الإحساس والدافع. وفى الفن يكون طابع الانتباه الصحيح لا إراديًا، لأن الانتباه الإرادى يعبر عن إرادة المرء، وليس مجموع الإرادات داخل العمل الفنى. واللقطة القريبة فى الفوتوبلاى هى تعبير موضوعى عن فعل ذهنى للانتباه اللاإرادى، وهو خط فاصل بين الفوتوبلاى والمسرح. وهناك العديد من المنظرين السينمائيين الأوائل يؤكدون أيضًا على هذه النقطة الأخيرة، لكنهم لا يجدون بالضرورة الأهمية ذاتها فى ذلك، وعلى سبيل المثال فإن فيرنان ليجيه يؤكد «القيمة التشكيلية» للأشياء، والتى يتم الحصول عليها فى اللقطة القريبة، كما

يركز بيلا بالاش على قدرة اللقطة القريبة على الكشف عن «المعانى الدرامية الدقيقة» فى الوجه الإنسانى (بيلا بالاش ١٩٧٠).

وباختصار، فإن قيام الفوتوبلاى بالتجسيد الموضوعى لتلك العمليات النفسية هو كالتالى (فريدريكسن ١٩٧٧، ص ١٥٥):

اللقطة القريبة تجسد الانتباه.

الفلاش باك يجسد الذاكرة.

الفلاش فورورد يجسد التوقع أو التخيل.

الاختفاء والظهور والمزج تجسد الذاكرة، أو التوقع، أو تخيل شخصية فى الفوتوبلاى.

«القطع» المونتاجى يجسد الإيحاء.

المونتاج المتوازى يجسد الرغبة فى فهم حدثين يقعان فى وقت واحد.

ويؤكد مونستربيرج أنه «بالنسبة لمشاعر الصورة فإنها هى الهدف الأساسى للفوتوبلاى» (مونستربيرج ٢٠٠٢، ص ٩٩). وفى البداية يكون الدور الفاعل للمتفرج فى موقع يأتى بعد عواطف الشخصيات، التى تتجسد فى «الإيماءات، والأفعال، وتعبيرات الوجه»، وبواسطة «إضفاء المشاعر على الطبيعة» إذا تم ذلك بحكمة وبراعة. وقد يقوم المتفرج بمحاكاة مشاعر الشخصيات، وبالتالى فإنه يضفى الطابع العاطفى على فهم المتفرج لأفعال الشخصيات. لذلك فإن مونستربيرج يؤكد على أنه من منظور المتفرج، فإن العاطفة على الشاشة تكون نوعًا من الإسقاط، وذلك انتقال لا يتسق مع الادعاء الفلسفى السابق عند مونستربيرج بأن الإسقاط يجب ألا يلعب دورًا فى معايشتنا للجمال . وسوف يناضل إدجار موران لاحقًا مع تعقيد هذه العملية فى تحليل دقيق «للتوحد الإسقاطى»، وذلك فى كتابه «السينما، أو الإنسان المتخيل».

- جماليات الفوتوبلاى

جماليات مونستربيرج عن الفوتوبلاى لا تتحدد بواسطة اكتشافاته لدراساته النفسية، بل إن دراسات النفسية متأثرة بجمالياته عن الفوتوبلاى. وبسبب ذلك فإننا

نواجه فى كتاب مونستربيرج استنتاجات مربكة وفاضحة لا تتسق مع المقدمات المنطقية. ودراسات مونستربيرج النفسية - ربما فيما عدا مناقشته لعاطفة - قابلة للتطبيق على الوسيط السينمائى «فى ذاته»، بما فى ذلك كل الأنماط الفيلمية التى يستبعدها من تحليله الجمالى. لذلك فإنه يمكن استخدامها - حتى لأغراض مختلفة - فى تحليل ما يمكن أن نطلق عليه - بطريقة عامة - الوظيفة البلاغية للسينما، بما فى ذلك الوظيفة البلاغية للفوتوبلاى نفسها. وكتاب مونستربيرج فى بنائه يعطى انطباعًا خاطئًا بأن الدراسة النفسية هى وحدها ذات العلاقة بالوظيفة الجمالية للسينما، كما تتجسد فى الفوتوبلاى وحدها. إن هذه النتيجة غير المتسقة مع المقدمات تسمح للقارئ الناقد بأن يدرك أن الدراسة النفسية يمكن تقييمها دون قبول ما يصنعه مونستربيرج بها فى نظريته الجمالية. ومع ذلك إذا رغبنا فى أن نفهم أهداف مونستربيرج، فإننا فى حاجة إلى أن نفهم ونقدِّر الطريقة التى يستخدمها «هو» بها.

إن مونستربيرج يعيد ذكر رأيه، ورؤيته الكانطية الجديدة، عن هدف الفن فى كتاب «الفوتوبلاى»، بالطريقة التالية:

«إننا نجد أن القيمة الجمالية المحورية تتعارض مباشرة مع روح المحاكاة. قد يبدأ العمل الفنى - ويجب أن يبدأ - من شىء ما يوقظ بداخلنا الاهتمام بالواقع، ويحتوى على سمات الواقع، وهو إلى هذا الحد لا يستطيع أن يتفادى بعض المحاكاة. لكنه يصبح فنًا عندما يتغلب على الواقع الذى وراءه. إنه فن بقدر ما لا يحاكى الواقع لكنه يغير العالم، وينتقى منه سمات خاصة لأهداف جديدة، ويعيد صياغة العالم، وهو من خلال ذلك يصبح بحق إبداعيًا. إن محاكاة العالم عملية آلية، لكن تحويل العالم لكى يصبح أحد أشياء الجمال هو هدف الفن» (مونستربيرج ٢٠٠٢، ص ١١٤).

وعلى عكس العالم الذى يحول الواقع إلى «طبيعة»، فإن التحويل الذى يقوم به الفن يجعل الرغبات تستقر وتهدأ، ليس بحذفها، وإنما بإشباعها داخل حدود العمل الفنى. وهو يقوم بذلك من خلال العزل:

«فقط عندما نعيش تجربة معزولة (نقية – المترجم) فإننا نشعر بالسعادة تمامًا. وأيًا ما كان الذى نقابله فى الحياة أو الطبيعة فإنه يوقظ فينا (عادة) الرغبات، ودوافع الفعل، والإيحاءات، والأسئلة التى يجب أن تجاب. الحياة سعى مستمر. ليس هناك شىء هو فى ذاته نهاية، لذلك فإنه لا يوجد شىء يعتبر مصدرًا للاستقرار والراحة الكاملين. إن تلك هى الهارمونية (التى نجدها فى الفن)، حيث كل جزء فى إشباع كامل لما تتطلبه الأجزاء الأخرى، عندما لا يوجد شىء لا يتم إشباعه وسط التجربة ذاته، وحيث لا يشير أى شىء خارج التجربة، وكل شىء كامل فى منح ذاته، وهذا هو مصدر سعادة لا تنفد. هذا هو هدف العزلة التى يحققها الفنان وحده» (مونستربيرج ٢٠٠٢، ص ١١٩).

إن لكل فن وسائله الخاصة به التى يحقق بها هذه العزلة، وفكرة نقاء الوسيط الفنى التى يذكرها مونستربيرج تتطلب أن تكون هذه الوسائل مختلفة. وهنا حيث يستخدم التحليل النفسى للفوتوبلاى لدعم التحليل الجمالى، والذى يذكره بطرق عديدة مختلفة قليلاً فى الجزء الثانى من كتابه. وهنا مربط الفرس فى حجته كلها:

«إذا كانت نتيجة التحليل الجمالى من أحد الجوانب، والتحليل النفسى من الجانب الآخر، فإننا نحتاج فقط إلى الجمع بين النتيجتين فى مبدأ واحد موحد: إن الفوتوبلاى تحكى لنا القصة الإنسانية بالتغلب على أشكال العالم الخارجى، خاصة المكان، والزمان، وعلاقة السببية، وبملاءمة الأحداث مع أشكال العالم الداخلى، خاصة الانتباه، والذاكرة، والتخيل، والعاطفة» (مونستربيرج ٢٠٠٢، ص ١٢٩).

«إن الفوتوبلاى توضح لنا الصراع المهم للأفعال الإنسانية. وقد تمت ملاءمته للعب الحر للتجارب الإنسانية، وقد وصلت إلى العزلة الكاملة عن العالم العملى من خلال الوحدة التامة بين الحبكة والمظهر التصويرى» (مونستربيرج ٢٠٠٢، ص ١٣٨).

«المصدر الأكثر ثراء للإشباع المتفرد فى الفوتوبلاى ربما يكون الإحساس الجمالى المهم بالنسبة للفن الجديد. إن العالم الخارجى الضخم قد فقد وزنه. والتف فى أشكال

من وعينا الخاص. لقد انتصر العقل على المادة، والصور تتابع بسهولة النغمات الموسيقية. إنها متعة فائقة لا يستطيع أن يحققها لنا فن آخر» (مونستربيرج ٢٠٠٢، ص ١٥٣-١٥٤).

إن نقاء الوسيط الفنى عند مونستربيرج يتطلب أن يكون الوسيط الوحيد للفوتوبلاى هو الصورة المتحركة، لذلك فإنه يعارض العناوين المكتوبة، واللون، والمؤثرات الصوتية، والصوت المتزامن. كما تعارض جماليات العزلة عنده تلك العناصر الثلاثة الأخيرة، حيث إنها تقترب بنا جدًا من العالم العملى. وهذا العنصر بالتحديد من كتاب مونستربيرج يعيده إلى ظاهرة الأهمية الخاطفة التى انتهت خلال أواخر العشرينيات، حين كان الصوت المتزامن يتعرض للهجوم بواسطة المدافعين عن فن ما كان يسمى السينما الصامتة.

- مونستربيرج فى مواجهة نظرية السينما الكلاسيكية

داخل سياق مجموعتين من القوانين الوصفية، لمعالجتين مختلفتين لأنطولوجيا السينما، وطبيعتها ووظيفتها، فإن نظرية مونستربيرج تستقر فى التقاليد التى أطلق عليها بازان «الإيمان بالصورة»، والتى تعارض «الإيمان بالواقع»، وما أطلق عليها سيجفريد كراكاور التقاليد «التكوينية» (الشكلية - المترجم) التى تعارض التقاليد «الواقعية». كان على أحد الجانبين مونستربيرج، والأساتذة السوفيت فى العشرينيات، وبالاش، وآرنهايم، وآخرون، وعلى الجانب الآخر ليربييه، وبازان، وكراكاور. كتب ليربييه فى عام ١٩١٧ ليوضح الفرق الذى أكد عليه كراكاور فيما بعد بوقت طويل:

«أليس التناقض بين هدف الفنون التقليدية، وهدف الفن الذى أطلقنا عليه فى مهده اسم الفن «السابع»، تناقضًا واضحًا؟ أليس من الواضح للجميع أن هدف السينما، فن ما هو حقيقى، مناقض تمامًا: أن تنسخ بأمانة بقدر الإمكان، دون تحويل أو أسلبة، وبواسطة الوسائل الدقيقة الخاصة بها، تنسخ حقيقة ظاهرة معينة؟» (ليربييه ١٩٤٦، ص ٢٠٥).

وما كان واضحًا فى رأى ليربييه، أخطأته تمامًا نظرة مونستربيرج الكانطية الجديدة. وعلاوة على ذلك، وبينما تستقر نظرية مونستربيرج فى التقاليد التكوينية، فإن جماليات العزلة عنده تفصله نوعيًا عن الأساتذة السوفيت الماركسيين الباحثين عن البلاغة، كما تفصله عن بالاش. أما آرنهايم، الذى يشبهه إلى حد كبير، فإنه مدين بعمق أكثر إلى علم

نفس الجشطالت، بينما ظل مونستربيرج مدينًا لعلم النفس الذرى عند فونت، الذى قاومه الجشطالت.

* * *

انظر أيضًا «العاطفة وإحداث التأثير» (الفصل ٨)، «السينما فنًا» (الفصل ١١)، «الوسيط الفنى» (الفصل ١٦)، «رودولف آرنهايم» (الفصل ٢٧)، «التحليل النفسى» (الفصل ٤١).

المراجع

Balazs, B. (1970) *Theory of the Film: Character and Growth of a New Art*, trans. E. Bone, New York: Dover.

Fredericksen, D. (1977) *The Aesthetic of Isolation in Film Theory: Hugo Münsterberg*, New York: Arno.

Kant, I. (1951) *Critique of Judgment*, trans. J. H. Bernard, New York: Hafner.

L'Herbier, M. (1946) *Intelligence du cinématographe*, Paris: Éditions Corrêa.

Münsterberg, H. (1909a) *The Eternal Values*, Boston: Houghton Mifflin.

—— (1909b) *Psychotherapy*, New York: Moffat, Yard.

—— (2002 [1916]) *The Photoplay: A Psychological Study*, in A. Langdale (ed.) *Hugo Münsterberg on Film:* The Photoplay: A Psychological Study *and Other Writings*, New York: Routledge.

(٤٠)

الظاهراتية

فيفيان سوبشاك

فى عام ١٩٧٨، وفى ذروة نظرية السينما التى تعتمد على البنيوية، والسيميوطيقا، والتحليل النفسى، نشر دادلى أندرو «التقاليد المهمة للفلسفة الظاهراتية فى نظرية السينما»، وهو بحث ينتقد ميل النظرة الأكاديمية فى السينما إلى تجاهل «الطريقة الخاصة التى تتم بها معايشة المعنى فى السينما، والسمة المتفردة لمعايشة العديد من الأفلام» (١٩٧٨، ١٩٨٥، ص ٦٢٧، ٦٢٨). قدم أندرو تاريخًا مختصرًا لالتقاء الظاهراتية مع السينما، ودعا إلى إعادة النظر من أجل طريقة فى البحث يمكن أن تصف الأبعاد الإدراكية، والحسية، والعاطفية، والجمالية، للمغزى والمعنى فى التجربة السينمائية، وقارن بين الوصف الظاهراتى التركيبى من جانب، والبحث التحليلى من جانب آخر، للشفرات السينمائية والنظم النصية، والقراءات البنيوية أو القائمة على التحليل النفسى للأفلام.

لم يكن إهمال نظرية السينما للظاهراتية مفاجئًا، فمنذ منتصف الأربعينيات وحتى وقتنا الحاضر، لم يكن الميراث التاريخى للسينما والظاهراتية موحدًا أو صريحًا واضحًا، ولم يكن ذلك بسبب التباين الكبير بين عدد من وجهات النظر الظاهراتية حول عديد من العناصر المختلفة للتجربة السينمائية، ولكن لأن الظاهراتية ذاتها - بوصفها فلسفة للتجربة والمعايشة - شهدت تحولات عبر الزمن على أيدى العديد من الفلاسفة والممارسين. ومع ذلك، وأيًا ما كان التوجه أو التطبيق الخاص الذى قد يؤكد على هذه العناصر، فإن هناك مقدمات منطقية فلسفية محددة وثابتة تشكل أساس كل البحث الظاهراتى، وممارسة

منهجه الوصفى. إن ذلك يستتبع - أولاً - قراءة سريعة للظاهراتية باعتبارها فلسفة ومنهجًا بحثيًا، وكذلك لعلاقتها العامة مع دراسة السينما. لذلك فإن القسم التالى سوف يتناول تاريخ الظاهراتية والسينما، مع عناية خاصة بأعمال ومناقشات محددة.

- الظاهراتية والمنهج الظاهراتى

كان إدموند هوسيرل هو «الأب المؤسس للظاهراتية بوصفها بناء شكليًا فى بدايات القرن العشرين، وكانت الظاهراتية هى الدراسة المؤسسة - والوصف أو الفلسفة «الأولى» للظواهر فى «عالم الحياة» باعتبارها فرضيات جاهزة تستوعبها التجربة الواعية. ونقطة البداية الملائمة لاكتساب المعرفة بالعالم، وبأنفسنا، ومعنى الأشياء، هى التأمل الصارم لتجربة المعايشة ذاتها- أى لنشاط وأشكال الوعى عندما يتفاعل وينخرط مع (لكنه يظل مختلفًا عن) الظواهر المعطاة فى التجربة (سواء مادية أو متخيلة، عقلانية أو عاطفية، حقيقية أو إيهامية). وبرغم أن التفسيرات النظرية العديدة للظواهر مفيدة، فإنها تعتبر «ثانوية» (تأتى فى المرتبة الثانية - المترجم)، يتم بناؤها «بعد» التجربة التى نعيشها (سواء موضوعيًا أو ذاتيًا) فى العالم الحقيقى للظواهر والآخرين الموجودين فى المجتمع. وعلاوة على ذلك، ونتيجة له، فإن كل الظاهراتية تقوم على المقدمة المنطقية القائلة بأن الظواهر الموضوعية والوعى الذاتى موجودان فى «علاقة غير قابلة للاختزال»، ويمكن تفريق ووصف هذه العلاقة فى وجهيها الموضوعى والذاتى، ولكن لا يمكن اختزالها أكثر من ذلك، حيث إنها تشكل المعنى فى كل تركيبى فقط، يطلق على هذه العلاقة «القصدية»، وهى تحدد الوعى باعتباره ليس «فارغًا» على الإطلاق، وهو «موجه» دائمًا تجاه شىء موجود (وحتى فى الأفعال التأملية، فإن الشىء القصدى هو نشاط الوعى ذاته).

والمقدمة المنطقية الظاهراتية للقصدية لها أيضًا آثار منهجية. وكما أكد هوسيرل، وفى حياتنا وأفكارنا اليومية، فإن التوجه وأشكال تفاعل وعينا مع الظواهر ذات المعنى، تكون ذات شكل يتحدد بواسطة مجموعة من الافتراضات المسبقة الشفافة والوسيطة، والتى تجعل الطريقة التى تظهر بها «على الفور» هذه الظواهر، تبدو طريقة «مفترضة» (معطاة) و«طبيعية»، بدلاً من أن تكون مؤلفة طبقًا لقيود وتراتب أهميات، شفافة، وتاريخية،

وثقافية، وعلمية. وبالنسبة لهوسيرل، يجب أن تكون هذه الافتراضات المسبقة واضحة صريحة، ويتم تخصيصها للكشف عن الإمكانات الكاملة، أو «الجوهر»، للشىء، الذى يكون بدون ذلك محدودًا بواسطة العادة والتعود (وهو ما يطلق عليه «الموقف الطبيعى»، وإن كان الأفضل تسميته «الموقف الذى تم تطبيعه»). إن هذا «التخصيص» للافتراضات المسبقة لكى تسمح بإمكانات كاملة للظاهرة التى يتم دراستها، لكى تظهر «تحققها»، وهو ما يتحقق من خلال منهج نقدى صارم. إن ذلك يستتبع سلسلة مما تطلق عليه الظاهراتية (وفقًا لهوسيرل) «الاختزالات»، حيث يتضمن المنهج: ١- التعرف على الافتراضات المسبقة حول الظاهرة، وتخصيصها، ٢- ضبط كل سمة من سمات الظاهرة لإزالة ما تعودنا عليه من تفضيل سمة على أخرى، ٣- ممارسة سلسلة من «التنويعات التخيلية» (أو تجارب الفكر) لاختبار «آفاق» الظاهرة وأشكال ظهورها، وذلك للكشف عن إمكانات الموضوع وراء مظهره الأصلى (أو «الساذج»)، ٤- تفسير المغزى المعاش للشئ كما تم تشكيله وتحديده بواسطة الافتراضات المسبقة، ويكون الآن مفتوحًا لمزيد من الإمكانات.

وفى هذا المجال، فإن الظاهراتية لا تولد فقط منهجية تعتمد على «التجربة والمعايشة»، وإنما منهجية تجريبية أيضًا تبدأ بالالتزام بانفتاح موضوعها للبحث، بدلاً من أى يقين «مسبق» حول ما هذا الشىء بالفعل «فى الواقع». وبذلك فإن للظاهراتية أصداء محددة فى العلاقة مع السينما. والتوجه القصدى للوعى الذاتى تجاه الموضوع المقصود يتطلب وصفًا للتجربة السينمائية يتضمن «المتفرج» بالإضافة إلى «النص»، أى وصفًا يفترض متفرجًا نشطًا (وليس سلبيًا)، ويتوجه ليس فقط إلى عناصر الفيلم المعروض ولكن أيضًا إلى الأشكال الممكنة للتفاعل معه والفرجة عليه. وفى هذا الالتقاء بين المتفرج والسينما، فإن القوى المحركة، وصيغ، وتأثيرات أفعال الإدراك السينمائى البصرى والسمعى، تكون مرتبطة بأبنية التعبير السينمائى. وبالفعل، ومن منظور ظاهراتى، فإن السينما تصبح نموذجًا فلسفيًا «للقصدية»، وتوضح العلاقة الموجهة والتى لا يمكن اختزالها بين الوعى الذاتى (والذى يتضح فى اتخاذ قرار حركات الانتباه للكاميرا، وهى القرارات التى تعرض على الشاشة وتكون مرئية)، وموضوع هذا الوعى (سواء كانت موضوعات «حقيقية» أم «تخيلية»). وعلاوة على ذلك، فإن السينما توضح أيضًا أفعال التأمل (أو الانعكاس)

التى تنظم وتعبر عن المعنى الضمنى الخاص بها، والتقاء العالم الصريح معها وحركته. وبالتالى، فإن السينما تجسد على نحو درامى العلاقة القصدية باعتبارها بناء مُعاشًا بفاعلية، ومن خلالها يتألف المعنى. وهكذا - كما يقترح أندرو - فإن السينما تتطلب تفسيرًا لما تجعله مرئيًا ومسموعًا، «تلك العوالم لما قبل التشكل، حيث تتشكل المعلومات الحسية فى شيء مادى له أهمية، وعوالم ما بعد التشكل، حيث تتم معايشة هذا الشيء باعتباره شيئًا ماديًا له أهمية» (١٩٨٥، ١٩٧٨، ص ٦٢٧).

وبرغم أن التناول الظاهراتى المنهجى يُفهم على نحو أفضل عند تطبيقه العملى، خاصة فى علاقته بالسينما، فإننا نستطيع هنا أن نعطى موجزًا له فى مثال مجسد. صنع ديريك جارمان فيلمه «أزرق» (١٩٩٣) عندما كان يحتضر بسبب الإيدز وحين كان يفقد وزنه، والفيلم يعارض المفاهيم المعتادة للسينما، فهذا الفيلم يوصف فى «الموقف الطبيعى» بأنه ذو لون واحد، هو الأزرق «فقط» - بمجاله البصرى «الفارغ» الثابت للون أبيض فضى ناصع، مصحوبًا بشريط مغزول من أصوات، ومؤثرات صوتية، وموسيقى، وتعليق لضمير المتكلم يصف ببلاغة رحلة جارمان الطبية، والاجتماعية، والوجدانية، نحو العمى والموت الوشيك. ومع ذلك فإن الاختزالات الظاهراتية تكشف عن أن هذا الوصف المبدئى يعوق ما نراه، وكيف أن الفيلم تتم معايشته بالفعل عند الفرجة (فى دار العرض). فأولاً، وعند المعايشة وليس من خلال الافتراضات المسبقة، فإن الصورة ليست «فارغة»، إن مجال الأزرق لا يصبح شكلاً فى حد ذاته داخل ظلام قاعة العرض حول الشاشة (ليمتد بنقطة تركيز المتفرج الضيقة المعتادة على مركز الشاشة)، لكن هناك أيضًا أشكالاً تتكون داخل المجال الأزرق، سواء على نحو موضوعى (أى بخربشات على نسخة الفيلم تظهر وتختفى، وتتحرك بشكل مستقل أو فى علاقة ظاهرة مع شريط الصوت)، أو على نحو ذاتى (أى من الإحساس باستمرار الرؤية بعد زوال المرئى، والذى يحدث عندما يعيد المرء توجيه عينيه فى علاقتهما مع المجال البصرى). وثانيًا، فإن المنهج الظاهراتى يكشف عن أن «الأزرق» الذى يفترض منذ البداية أنه «ثابت»، يظهر فى الحقيقة فى تنويعات عديدة من ظلال اللون وحدته، فالإحساس باستمرار الصورة يبدو ممتزجًا (كأنه بالطبع المزدوج) مع الأزرق

فى آثار من اللون البرتقالى والأخضر، كما أن التغيرات فى النشاط الإدراكى (البؤرة الضيقة والمنتشرة، انتباه البصر وإجهاده) تجعل الأزرق أقوى أو أضعف فى حدته أو كثافته، والأكثر تأثيرًا هو: أن السمات المقامية والعاطفية للمجال الأزرق تتغير مع شريط الصوت، الذى يقوم عليه جارمان – مع تزايد ضعف بصره وحياته التى تذوى – بالإيحاء بصور من «الزرقة» تتغير بلا نهاية (سواء كانت «الألوان الزرقاء»، أم «الزهور الزرقاء»، أم «السماء الزرقاء»). وباختصار فإن المنهج الظاهراتى يكشف عن أن فيلم «أزرق» ليس فقط وبشكل موضوعى «عن» ثراء وتعقيد وحسية المجال البصرى (وفقدانه أيضًا). ولكن باعتباره أيضًا يشكل بالنسبة للمتفرج «تجربة» ومعايشة من تأمل ذاتى مفرط عن القوى المحركة للبصر، خاصة (فيما يتعلق بتجربة جارمان) عما يبدو من زوال هذه القوى. ومن المؤكد أن هناك المزيد يمكن أن يقال عن السياق الثقافى لفيلم «أزرق»، ووضعه باعتباره نمطًا فيلميًا، وأهميته الجمالية والاجتماعية والمتعلقة بموضوعه، ومكانه بين مجمل أعمال صانعه. ومع ذلك، فإن الظاهراتية، باعتبارها «فلسفة أولى»، خاصة فى تعديلها بواسطة الفلاسفة الوجوديون الذين أتوا بعد هوسيرل، هذه الفلسفة تتطلب أن ما يجب أن نلتفت إليه هو التجربة الفعلية والممكنة التى تشكل أساس معنى الفيلم، وليس مجرد «فكرته»، وإنما «إدراكه» (فى هذه الحالة بواسطة جارمان والمتفرج على السواء).

لقد كان هدف هوسيرل أن يكشف عن «جوهر» الظواهر المعاشة، ليس كما يتم إدراكها فى «الموقف الطبيعى» لعالم الحياة اليومية، ولكن فى البناء القصدى غير المتحيز لما يطلق عليه «الأنا المتسامية». ومع ذلك، وكما ذكرنا سابقًا، فإن هذا البناء لوعى واحد متكامل، والذى تتكشف له طرق التفاعل، والأشياء القصدية، تكشفًا تكاملاً، هذا البناء كان مثيرًا للمشكلات إلى حد كبير للعديد من تلاميذ هوسيرل. إن الأنا المتسامية، اللا تاريخية، اللاثقافية، والساكنة بطبيعتها، بدت كأنها عودة إلى «المثالية الميتافيزيقية». أى أن هدف تحقيق وصف شامل وخالٍ تمامًا من الافتراضات المسبقة، وكذلك تفسير الظواهر فى عالم الحياة، لا يلتقيان فقط مع التجربة الفعلية، ولكن أيضًا مع التجربة الممكنة، بكل غموضها وتعدد معانيها وقيمتها. وهكذا فإن التأكيد على الوعى «متجسدًا» و«كائنًا» فى العالم هو

عملية «صيرورة» دائمة، ويخبرنا ميرلو بونتى فى «ظاهرية الإدراك» أن «الدرس العظيم للاختزال الظاهراتى هو «استحالة» الاختزال الكامل» (١٩٦٢، ١٩٤٥، ص ١٤ من المقدمة).

ومع مارتين هايدجر، وجان بول سارتر، وآخرين، حوَّل ميرلو بونتى الظاهراتية «المتسامية» (أو المؤسسة) عند هوسيرل إلى ظاهراتية «وجودية» تشمل كلاً من الوعى وأشياءه (موضوعاته) باعتبارها متغيرة وديناميكية. وبالفعل فإن الوعى المتجسد لا يمكن الكشف عنها تمامًا، أو يتكشف لنفسه، من خلال أفعال التأمل أيًا كانت صرامتها، وذلك ليس فقط لأن الوعى المتجسد كائن فى مكان ما دائمًا، ولكن لأنه على الدوام خلف التأمل ويسبقه، وهو دائمًا مشغول فى الفعل و«صيرورة» أن يكون شيئًا ما غير ما هو عليه. وكنتيجة لذلك، فإن الوصف والتفسير الظاهراتيين يمكن لهما فقط أن يكونا «مشروطين» ومؤقتين، أى موجودين فى تجربة متجسدة من خلال الإمكانات والقيود المتغيرة للعالم، والتاريخ، والثقافة، والتى تعطى للبناء العالم للظواهر القيمة المحددة التى تضفى عليها المعنى. وهكذا فإن أغلب الظاهراتيين المعاصرين رفضوا فكرة الأنا المتسامية، أو الحاجة إليها، لكنهم قبلوا المقدمات المنطقية الأساسية للظاهراتية ومنهجها. وبدلاً من البحث عن «جوهر»، فإنهم بحثوا – فى أية حالة مفترضة – عن الكشف عن كل من الأبنية العامة والخاصة، والمعانى، والتباسات الظواهر، كما يتم إدراكها ومعايشتها فى «سياق». ويحاول الظاهراتيون اليوم ليس فقط إقامة «علاقة» بين العناصر الموضوعية والذاتية فى تجربة متجسدة مفترضة، وإنما الإقرار أيضًا «بعدم تماثل» هذه العناصر تاريخيًا وثقافيًا. أى أنهم فى اهتمامهم بوصف الوظائف الأنطولوجية التى تساعد «وجودنا فى العالم» بشكل عان، فإنهم يركزون أيضًا على الوظائف المعرفية التى تعطى سمات «وجودنا فى عالم محدد». وبالانتباه الصارم إلى «مضامين» ومحتويات تجربة متجسدة («ماذا» تبدو)، و«أشكالها» («كيف» تبدو)، و«سياقاتها» («لماذا» تبدو على ما هى عليه)، فإن «برهان» الوصف التفسيرى الظاهراتى لا يتوقف على ادعاءات شمولية، وإنما على إذا ما كان وصف وتفسير البناء المنطقى للتجربة مفهومين بشكل واف، ومفهوم الآخرين الذى يحتمل أن يتعرضوا لهذه التجربة.

- ظاهراتية السينما، السينما باعتبارها فلسفة ظاهراتية

التقاطع الواضح بين الظاهراتية والسينما بدأ فى منتصف الأربعينيات فى القرن العشرين، مع ظهور «الفيلمولوجى»، وهى حركة استمرت حتى الستينيات، وجعلت مهمتها ليس فقط وصف الأفلام، وإنما النشاطات الوجودية، والنفسية، والمؤسساتية، لصناعة الأفلام والفرجة عليها. وبرغم أن هذه الحركة كانت فضفاضة وتجمع بين عديد من مجالات الدراسة، فإنها أصدرت جريدة «المجلة العالمية للفيلمولوجى» (١٩٤٧–١٩٦٠). وفى الوقت الذى كانت العديد من مقالات الجريدة تؤكد على البحث التجريبى، فإن مقالات عديدة أخرى انخرطت فى البحث الظاهراتى فى الطبيعة الكيفية وعلم نفس الإدراك السينمائى (خاصة فى السنوات الأولى للمجلة، وقبل أن يسود علم النفس التجريبى على الفيلمولوجى). وتضمن هذا العمل الظاهراتى التفريق بين الإدراك السينمائى والعمليات الإدراكية الأخرى للوعى مثل الأحلام، والذكريات، والأوهام، ليصف العمل الظاهراتى الجشطالت الإدراكى الزمانى والمكانى، مثل إدراك الحركة والعمق، ودراسة توحد المتفرج والتأثير العاطفى عليه. وعلى سبيل المثال، فقد نشرت المجلة فى عام ١٩٤٨ مقالاً كتبه «إيه ميشوت فان دين بيرك» بعنوان «طابع واقع العروض السينماتوغرافية»، وهو البحث الذى طرح – ربما للمرة الأولى – وفى بصيرة ثاقبة، السؤال الذى لايزال محوريًا حول ما يطلق عليه «التأثير الواقعى».

كما أن الفيلمولوجى قدم سياقًا تزايد فيه الاهتمام بالسينما بين الفلاسفة والدارسين، غير المترابطين مباشرة بالحركة. وكان ميرلو بونتى أحد الأمثلة المهمة، والذى نشر فى عام ١٩٤٧ مقاله «الفيلم وعلم النفس الجديد»، والتى تربط بين علم نفس الجشطالت والصورة المتحركة. وكتب فيها: «دعنا نقل من البداية أن أى فيلم ليس المجموع الحسابى لصوره، وإنما «الجشطالت» الزمانى له» (١٩٦٤، ص ٥٤)، أى أن الفيلم لا يتم إدراكه كعناصر سينماتوغرافية منفصلة (بصرية وسمعية، ومونتاجية)، وإنما فى الكل ذى المعنى والمكون من هذه العناصر، باعتبارها «تركيبًا» حسيًا يدرك «باعتباره بناء متفردًا أو طريقة متفردة من الكينونة، تخاطب كل حواسنا فى وقت واحد» (١٩٦٤، ص ٥٠). وأكد ميرلو بونتى على أن معنى الفيلم لا يظهر فقط فى السرد والحوار، ولكن أيضًا – وأساسًا فى إدراكنا

للسلوك المعاش فى العالم (سلوك الكاميرا والممثلين). وبذلك فإن السينما فن ظاهراتى، «مناسب بشكل خاص لإظهار اتحاد العقل والجسد، والعقل والعالم، والتعبير عن أحدهما فى الآخر» (١٩٦٤، ص ٥٨).

وخلال العقدين الآخرين اللذين اشتهر فيهما الفيلمولوجى فى أوربا (منتصف الأربعينيات حتى منتصف الستينيات)، كانت هناك تنويعة من الدراسات الظاهراتية للسينما تصف «أونطولوجيا» السينما (لم ترجم معظمها إلى الإنجليزية). ومع ذلك فإن هذه الدراسات تبدى نوعين مختلفين تمامًا من الاهتمام، أحدهما من خلال الأنثروبولوجيا الوجودية» و«الأنثروبولوجيا الاجتماعية»، والذى يركز على التأثيرات الثقافية للسينما باعتبارها طريقة جديدة تمامًا فى تجسيد «عالم الحياة» الخاص بنا، والآخر من خلال «الجماليات المتسامية» التى تركز على السينما شكلاً متفردًا من الخلق والتعبير الذى يستخدم التكنولوجيا بوصفها وسيطًا.

وبتأثير من ميرلو بونتى، فإن عالم الأنثروبولوجيا الاجتماعية إدجار موران (هناك فصل خاص به فى هذا الكتاب)، وفى كتابه «السينما، أو الإنسان المتخيل» (٢٠٠٥، ١٩٥٦)، كان يؤكد على المنطق المادى والعاطفى للسينما. ونبع الافتتان الاجتماعى والجمعى بالوسيط السينمائى من غموضه الأنطولوجى: فمن ناحية هناك قدرته الإدراكية الممتدة على أن يضع الإنسان فى الوعى بذاته وبالعالم الذى كان من قبل غير مرئى أو مأخوذًا بوصفه فرضية، ومن ناحية أخرى قدرته على تحويل الإنسان والعالم إلى شىء موضوعى متجسد فى الصور على الشاشة. وكان كتاب موران يأخذ شكلاً ظاهراتيًا فى تأكيده على التجسيد والتأثير العاطفى باعتبارهما مؤسسين لكل من المعنى الاجتماعى والسينمائى. وعلاوة على ذلك فإن تفضيله للسينما يقوم على الفرضية الظاهراتية والمحورية للقصدية، أى أن السينما بالنسبة له تقدم «جدلاً ديالكتيكيًا متناميًا ومفتوحًا من الناحية التاريخية، بينما الحقيقة الموضوعية للصورة، والمشاركة الذاتية للمتفرج، تواجه إحداهما الأخرى وتشارك معها» (٢٠٠٥، ١٩٥٦، ص ١٤٧). وإذا كان كتاب موران وصف السينما باعتبارها كشفًا أونطولوجيًا على الميراث التاريخى والاجتماعى الدائمين للإنسان فى العالم، فإن كتاب روجيه مونييه «ضد الصورة» (١٩٦٣) كان أكثر سلبية إلى حد كبير بالنسبة للجوهر والتأثيرات

الاجتماعية. وبالنسبة له، فإن السينما وسيط اغترابى سابق على المنطق، ويجسد العالم والأفكار المجردة بشكل آلى ومستقل ذاتيًا أكثر من اعتماده على الشروط الاجتماعية. وباختصار، فإن الوسيط لم يكن فقط مفرط القوة، لكنه كان فى جوهره لا إنسانيًا.

وهناك تيار ثان فى الظاهراتية الفرنسية يركز على السمات والتجربة الجمالية للسينما، والتى تتجسد عادة فى الأنطولوجيا المتأثرة باللاهوت. لقد تم الاحتفاء بالوسيط بسبب قدرته الأساسية على أن يقدم المتفرج إدراكًا «مباشرًا للإنسان، بالإضافة إلى تقديمه «حدس» الحقائق الروحية والأخلاقية. وهكذا اقترح إنرى أجيل أن «للسينما «روحًا». لقد كان متأثرًا بدرجة كبيرة بالكتابات الظاهراتية عند جاستون باشلار حول الطبيعة «البدائية» والمباشرة للصورة الشعرية، والسيميوطيقا والبنيوية النقديين إلى حد كبير. وكان كتاب أجيل الذى نشر بعد وفاته «جماليات السينما: تجلى النزعة الجوهرية» (١٩٧٣) يصفى نوع السينما التى يفضلها وهى سينما «التأمل»، التى تقوم بوظيفتها الجمالية من خلال التناظر والتشابه، وليس العقل والمنطق، لكى تسمح للمتفرج بالوصول إلى سمات متسامية للطبيعة والوجود الإنسانين. كما أن عالم اللاهوت أميديه إيفر - الذى كان من بين طلبة ميرلو بونتى - قد ركز على قدرة الوسيط الفنى على الكشف عن التسامى فى المحايثة، أى انفتاح الوعى الإنسانى والعالم والذى يصر- من خلال ماديته - على وجود هو أكبر من مجرد لقاء العين. وهكذا فإن كتاب إيفر «السينما وحقيقتها» (١٩٦٩) يفضل الأفلام «الأصيلة» التى تتردد أصداؤها عند المتفرج أولاً بشكل حدسى، ثم بشكل تأملى، وهى فى النهاية تنظم إدراك وسلوك المتفرج حتى إن عالم الحياة خارج دار العرض يعيد تفاعله فى علاقة جديدة وأخلاقية من المسئولية الأخلاقية.

ومن أشهر من يحدثوا عن قدرة السينما على التسامى من خلال «الكشف» (أو التجلى) الإدراكى كان الناقد الفرنسى أندريه بازان (عنده فصل خاص فى هذا الكتاب). إن الأنطولوجيا الفوتوغرافية للسينما تشكل أساس الوسيط الفنى فى علاقة ظاهراتية ووجودية متميزة مع العالم. إن الكاميرا آلية بطبيعتها، لذلك فإنها «تستبعد» الرؤية المعتادة للإنسان، وتدع العالم يطبع نفسه على الفيلم وعلى إدراكنا فى تطور مستمر، وتقودنا إلى وعى جديد بالوجود الإنسانى باعتباره ملتبسًا ولحظيًا ومشروطًا. وبرغم أن معظم المقالات التى تم

جمعها فى كتاب بازان المهم «ما السينما؟» (١٩٦٧) مقالات انتقائية فى موضوعها، فإنها تفضل جماليات «الواقعية الإدراكية»، ومن خلال استخدام اللقطة العامة، والبؤرة العميقة، واللقطة الطويلة زمنيًا، تكشف هذه الجماليات عن المعنى باعتباره ذا علاقات، وله معناه ليس فقط فى التعقيد المكانى «للوجود فى العالم»، ولكن أيضًا فى الاستمرارية الزمانية «لصيرورة» الإنسان المستمرة.

وكان تراث الظاهراتية والسينما فى أوجه فى أواخر الأربعينيات وخلال الخمسينيات، عندما وجد الفلاسفة الوسيط الجديد تحديًا للجماليات الظاهراتية، ومثالاً عليها فى الوقت ذاته. لذلك، وبرغم أن السينما لم تكن نقطة تركيزهم الأساسية، فإن العديد من الفلاسفة الكبار اهتموا بالسينما، مثل رومان إنجاردين فى كتابه المهم فى عام ١٩٤٧ «أنطولوجيا العمل الفنى» (١٩٨٩) وبه قسم خاص عن السينما، ومثل ميكيل دوفرين الذى صنع إشارات عديدة للسينما فى عام ١٩٥٣ فى كتابه «ظاهراتية التجربة الجمالية» (١٩٧٣). ثم خبا الاهتمام بالظاهراتية، عندما أصبح البحث والإدراك متأثرين بالعلوم الطبيعية والاجتماعية. وعند أواخر الستينيات، تحولت الدراسات السينمائية الأكاديمية بدورها بعيدًا عما كان يعتبر أنه أقل من التناول «العلمى» لموضوعاته. وبتأثير من كريستيان ميتز وجاك لاكان، أخذت الدراسات السينمائية «تحولاً لغويًا» سيميوطيقيًا ويعتمد على التحليل النفسى الجديد. وبتأثير من الماركسية الجديدة عند لوى آلتوسير أكدت الدراسات على الأبنية الأيديولوجية للسينما كجهاز وكمؤسسة. وفى السياق ذاته، فإن الظاهراتية تعرضت لهجوم نقدى على جانب المحيط الأطلسى.

إن ميولها المتسامية (واللاهوتية غالبًا) لم تتهم وحدها بأنها «مثالية» و«ميتافيزيقية»، ولكن أسسها أيضًا فى وصفها التجربة بأنها «مباشرة»، و«عفوية»، و«ذاتية»، والاحتفاء بقدرة السينما على «الكشف والتجلى»، كل ذلك بدا دليلاً على الواقعية الساذجة. أى أن المفهوم بأن السينما تقوم بدور «الاستبعاد» الظاهراتى الذى يزيل الافتراضات المسبقة التى اعتدنا عليها (السينما «باعتبارها» فلسفة ظاهراتية)، هذا المفهوم يبدو وكأنه لا يضع فى اعتباره الوسطاء المحددين سواء «اللغة السينمائية» أو الجهاز التكنولوجى المدفوع أيديولوجيا. وبالفعل فإن مفهوم السينما «بوصفه ذات متسامية» ليس إلا وهمًا. لذلك.

وبرغم أن جان ميترى (وعنه فصل خاص فى هذا الكتاب) فى عمله الأساسى «جماليات وعلم نفس السينما» (١٩٩٧، ١٩٦٣) ينخرط فى وصف ظاهراتى مدقق لأشكال الإدراك والتعبير السينمائيين، فإنه بدوره ينتقد إيفز، وأجيل، وبازان، لاحتفائهم بالسينما باعتبارها «تفوق الوصف» أو «متسامية». وبالفعل، فإن هذه الإشارة السلبية للتناظر بين «الذات المتسامية» عند «هوسيرل والسينما»، يتم التأكيد عليها فى مقالة جان لوى بودرى المهمة «التأثيرات الأيديولوجية للجهاز السينماتوغرافى» (١٩٧٤، ١٩٧٠)، والتى نقحت التناظر لانتقاد الأيديولوجيا وإيهام الفرجة الخاصين بالبراعة البصرية التى تقوم على البصريات السينماتوغرافية المستقاة من منظور عصر النهضة.

ومن ثم جاء «إهمال» الظاهراتية الذى أكد عليه أندرو فى مقالته فى عام ١٩٧٨، فى زمن كانت فيه - إذا أشار إليها أحد أصلاً - معروفة بأنها الظاهراتية المتسامية على طريقة هوسيرل. ولم يكن غريبًا إذن أن أعمال الظاهراتية الوجودية، الأكثر علاقة بالأسئلة السيميوطيقية والتأويلية المعاصرة حول المغزى والفهم السينمائيين، كانت شبه مهملة. وفى أوربا، نشر عالم النفس البلجيكى جان بيير مونيه كتابه «أبنية التجربة السينمائية» (١٩٦٩)، الذى وصف وفرَّق بين أشكال انتباه المتفرج، والعلاقة المفترضة مع الأفلام التى يتم تلقيها باعتبارها أفلامًا منزلية، وتسجيلية، وروائية. (لقد قمت بكتابة عرض لهذا الكتاب الذى لم يترجم للإنجليزية بعد، انظر سوبشاك ١٩٩٩). أما كتاب السينمائى والمنظر الإيطالى بيير باولو بازولينى «التجريبية المهرطقة» (٢٠٠٥، ١٩٧٢)، فبرغم أنه شاعرى أكثر من كونه منهجيًا، فقد جمع بين الماركسية الحسية، والظاهراتية الوجودية، ليقر بالأسس الذاتية لما يُرى ويعاش باعتباره «حقيقيًا» على نحو موضوعى.

وعلى الجانب الآخر من الأطلسى، كانت هناك كتب عديدة تحاول فى الوصف التركيبى للسينما والتجربة السينمائية، وكان أشهر هذه الكتب تجميعًا لمقالات، كتاب جورج لينين «تأملات فى الشاشة» (١٩٧٠)، وكتاب ستانلى كافيل «العالم معروضًا: تأملات فى أونطولوجيا السينما» (١٩٧١). إن لينين ظاهراتى صريح: فأنطولوجيا السينما تظهر فى - ومن أجل - التجربة الإدراكية، أنها غير ملموسة لكنها مؤلفة باعتبارها «مظهرًا حقيقيًا»، والسينما تخلق «نوعًا من مكان ما أبدى يدخل فى حضور التجربة المباشرة»

(١٩٧٠، ص ٢٧٩). أما كافيل (وعنه فصل خاص فى هذا الكتاب) فإنه يكرر «المكان ما الأبدى» عند ليندين، عندما يصف «الأساس المادى» للسينما باعتباره «تعاقبًا لإسقاطات العالم الآلية أو التلقائية»، وهى التركيبة الجاهزة دائمًا فى مظهرها (١٩٧١، ص ٧٢). وعلاوة على ذلك، فإن واقع السينما يبدو «سحريًا» حيث إنه يشبع «بشكل آلى وتلقائى» رغبتنا فى أن نرى العالم - غير المرئى وخارجه برغم أنه على اتصال به من خلال فعل الفرجة ذاته. إن الوسيط الفنى لا يحقق هذه الرغبة فقط، لكنه يتحمل مسئوليتها وبدون تدخلنا»، وبذلك فإنه يجعل «الأفلام تبدو أكثر طبيعية من الواقع (١٩٧١، ص ١٠٣).

ومنذ منتصف السبعينيات وحتى التسعينيات، وبرغم دعوة أندرو الحماسية، فقد كان الاهتمام بالظاهراتية نادرًا. ومع ذلك، فإن هناك حاجة لتأكيد أن الظاهراتية أثرت فى الأفكار الأولى لعديد ممن انتقدوها فيما بعد، خاصة جان ميترى، وكريستيان ميتز، وجيل دولوز (ولكل منهم فصل خاص فى هذا الكتاب). وخلال هذه الفترة، كانت هناك محاولات متفرقة فقط، فى اللغة الإنجليزية، لجعل الظاهراتية تؤثر فى السينما، وكانت هذه المحاولات تقوم من جانب بوصف الأبنية الأساسية مثل الزمان والمكان السينمائيين، ومن جانب آخر بوصف الجماليات الخاصة بأفلام محددة. وهكذا ظهرت مقالات، مثل مقالة ألكسندر سيسونك «المكان السينمائى» (١٩٧١)، ومقالة إدوارد كاسى «ذاكرة الصورة الفيلمية» (١٩٨١)، واللتين تتناولان الأبنية العامة المساعدة، والتأثيرات الإدراكية، للوسيط السينمائى، بينما توجد مقالات أخرى مثل مقالة دادلى أندرو «قوة جاذبية فيلم «الشروق» (١٩٧٧)، وفرانك توماسولو «قصيدة الوعى: الذاتية فى فيلم العام الماضى فى مارينباد لرينيه» (١٩٨٨)، واللتين تركزان بشكل محدد على أفلام بعينها.

وظهر الاهتمام من جديد بالظاهراتية خلال التسعينيات، فى الولايات المتحدة أساسًا. ولقد حدث هذا فى سياق الاهتمام المتزايد بتحديات التليفزيون و«الوسائط الجديدة» لخصوصية السينما، سواء باعتبارها وسيطًا أو تجربة معايشة، وفى سياق الحاجة لمنهج تركيبى وغير حتمى، ومصطلحات قادرة على تناول عناصر التجربة السينمائية، مثل الفرجة والمتفرج، والمتعة، والتأثير العاطفى، ووجود الجسد الإنسانى سواء على الشاشة أو فى قاعة العرض. وفى عام ١٩٩٠، قامت «المجلة الفصلية للسينما والفيديو» بإصدار

عدد خاص عن «الظاهراتية فى السينما والتليفزيون»، وبه مقالات عن التجسيد السينمائى، والإبصار بوصفه نشاطً متجسدًا، و«متعة النظر» السينمائية، والزمنية السينمائية، وإعادة عرض الأفلام فى التليفزيون، وأنطولوجيا تقنية الفيديو، والنسوية والظاهراتية، وقائمة مختارة بالكتب. وبعد ذلك بوقت قصير، قمنا ألان كاسبير وأنا (وقد ساهمنا فى إصدار هذا العدد الخاص) بنشر كتاب عن الظاهراتية فى السينما وأنواع هذه الظاهراتية، وقد اتخذ كل منا تناولاً مختلفًا تمامًا عن الآخر.

وكتاب كاسبير «السينما والظاهراتية» (١٩٩١) يسير على خطى هوسيرل فى تفسير «الواقعية المعرفية» للتجسيد السينمائى. ومن خلال رفض المفاهيم المثالية، والتى تقوم على النزعة الاسمية، حول السينما، وأشكالها باعتبارها نتاجًا ذهنيًا لدى المتفرج (حتى فى حالة السينما الروائية)، فإن كاسبير يصف السينما بأن لها وجودًا مستقلاً عن مشاهدتها وإشارتها المشروطة للواقع. إن المتفرج عند تفاعله مع الفيلم «يتسامى على أفعاله الإدراكية فى التعرف على ما يصوره الفيلم» (١٩٩١، ص ٩). واستخدام عناصر سينمائية محددة (مثل زاوية الكاميرا، والمونتاج)، وعناصر تجسيدية (مثل المواضعات الجمالية أو الخاصة بالنمط الفيلمى)، يقوم بتشكيل وتحدد القوى المحركة لوعى المتفرج عندما «ينظر من خلال» بعض السمات (اللون، أو الخطوط التى تشكل صورة على سبيل المثال)، وكذلك «النظر إلى» آخرين بشكل إدراكى (الأشكال والأشخاص الذين يشكلهم اللون والخطوط، على سبيل المثال). وهكذا فإن فيلمًا محددًا يقوم بتحديد آفاق المتفرج التفسيرية، فالمعنى يشارك فى تحديده ليس فقط الآفاق القصدية للمتفرج نفسه، ولكن أيضًا الفيلم وآفاقه القصدية. لقد قام كاسبير بشرح مصطلحات هوسيرل الظاهراتية المعقدة، ليستمر فى دراسة مجموعة من أشكال وطرق التجسيد السينمائى، بما فى ذلك السينما التسجيلية، والسينما اليابانية.

أما كتابى «عنوان العين: ظاهرية التجربة السينمائية» (سوبشاك ١٩٩٢) فيتبع خطى ميرلو بونتى لتطوير ظاهراتية وجودية و«سيميوطيقية». وبدلاً من طرح الفيلم باعتباره وعيًا «زائفًا و«متساميًا» يصنف الرؤية المستقلة للمتفرجين، فإن الكتاب يفسر «التوحد الأولى» للمتفرج مع السينما على نحو مختلف تمامًا. إن التجربة السينمائية توصف بأنها تجعل الفيلم ومتفرجيه باعتبارهما متفرجين (كل على الآخر - المترجم)، لكل

مكانه من الآخر، وهما منخرطان فى التقاء إيجابى جدلى وحوارى وذاتى. أى أن الفيلم والمتفرج عاملان إدراكيان وتعبيريان فى وقت واحد، إنهما «موجودان فى العالم»، فى حالة التقاء وافتراق فى الاهتمام البصرية والقصدية على نحو ديناميكى، وهما يشكلان المغزى العام والخاص للتجربة السمعية والبصرية. إن السينما كوسيط متفرد «تقدم وتجسد أفعال الرؤية، والسمع، والحركة، باعتبارها «الأبنية الأصلية للكينونة الوجودية»، و«الأبنية الوسيطة للغة السينمائية» (١٩٩٢، ص ١١). إن ذلك يتحقق من خلال الوساطة التقنية للكاميرا، وآلة العرض، والشاشة – التى تشترك جميعها على نحو شفاف (بواسطة كل من صانع الفيلم والمتفرج) لكى تساعد على وجود الفيلم ذاته، وكذلك – من خلال الوساطة – تساعد على التفسير الإيجابى. إن الكتاب يصف علاقاتنا المتجسدة والتأويلية مع التكنولوجيا السينمائية، وهو بذلك يفسر الفهم الأساسى للسينما باعتباره يظهر فى الالتقاء التكنولوجى لأبنية إدراكية مشتركة محددة، يتشارك فيها على نحو تلقائى صانع الفيلم، والفيلم، والمتفرج.

ولقد تزايد الاهتمام الأكاديمى بالظاهراتية إلى حد كبير منذ اكتشافات بداية التسعينيات. فالظاهراتية الوجودية فى علاقة واضحة وصريحة مع التجسيد الحسى للوعى، وقد أثرت كثيرًا فى كتابى لورا ماركس «جلد الفيلم» (٢٠٠٠) و«اللمسة» (٢٠٠٢).

كما أثرت بشكل واضح فى كتابى «أفكار دنيوية: التجسيد وثقافة الصورة المتحركة» (٢٠٠٤)، وكتاب جينيفر باركر وشيك الصدور «العين الملموسة». كما أن هناك مقالات عديدة فى عديد من الصحف والكتب قد جعلت الظاهراتية تغير منحى العديد من الاهتمامات السينمائية، بما فى ذلك الأعمال الكاملة لفنان سينمائى معين، والقراءة المتفحصة لأفلام محددة. وعلى سبيل المثال ألقت لورا راسكارولى الضوء على سينما كاثرين بيجيلو (١٩٩٧)، كما فعل أليكس كوب مع سينما ستان براكيدج (٢٠٠٧)، ونشرت «إيلينا ديل ريو» عن فيلم «توم المتلصص» لمايكل باول، و«تكبير» أو «انفجار» لمايكل أنجلو أنطونيونى (٢٠٠٥ أ)، وسينما جودار (٢٠٠٥ ب)، كما قامت دايان بيرسلى باستكشاف فيلم «ليلة كاملة لشانتال أكرمان (٢٠٠٥). (هاتان الدارستان الأخيرتان وضعتا أيضًا ميرلو بونتى ودولوز فى حوار بناء). وكانت الظاهراتية مفيدة أيضًا فى فهم الأنماط الفيلمية، مثل

عناصر سينما التحريك (بودين ٢٠٠٠، بولتون ٢٠٠٢، ريجس ٢٠٠٧)، أو سينما الرعب (زيمر ٢٠٠٤، لين ٢٠٠٦). وعلاوة على ذلك، فإنها كانت مهمة لتأمل السينما والجماليات (ستادلر ٢٠٠٢، سوبشاك ٢٠٠٤).

وبالفعل، فإن اهتمامًا معاصرًا كبيرًا بوسائط الصورة المتحركة، وتنويعاتها عبر نطاق واسع من الشاشات وطرق العرض، قد أثار الكثير من الأسئلة التى تبدو مجالاً خاصًا بالبحث الظاهراتى: تشكلات الزمان والمكان، الفرجة المتجسدة، والتحولات التكنولوجية للمؤثرات والتأثيرات العاطفية. وهكذا فإن الظاهراتية فى اللحظة الأخيرة تكتسب اعترافًا متزايدًا بأنها تقدم للدارسين معجمًا ثريًا يمكن به التعبير عن العلاقات الديناميكية بين الصور المتحركة والمتفرجين، وعن منهج تأملى يستجيب لتجربة الفرجة كما تعاش بشكل متغير، وليس فقط مجرد تنظيرها.

* * *

انظر أيضًا «ستانلى كافيل» (الفصل ٣٢)، «جيل دولوز» (الفصل ٣٤)، كريستيان ميتز» (الفصل ٣٦)، «جان ميترى» (الفصل ٣٧)، «إدجار موران» (الفصل ٣٨)، «الوعى» (الفصل ٤)، «العاطفة وإحداث التأثير» (الفصل ٨).

المراجع

Agel, H. (1973) *Poetique du cinéma: Manifeste essentiale*, Fribourg: Éditions du Signe.

Andrew, D. (1977) "The Gravity of *Sunrise*," *Quarterly Review of Film Studies* 2: 356–87.

—— (1985 [1978]) "The Neglected Tradition of Phenomenology in Film Theory," in B. Nichols (ed.) *Movies and Methods*, vol. 2, Berkeley: University of California Press.

Ayfre, A. (1969) *Le cinéma et sa verité*, Paris: Éditions du Cerf.

Barker, J. (forthcoming) *The Tactile Eye*, Berkeley: University of California Press.

Baudry, J.-L. (1974 [1970]) "Ideological Effects of the Cinematographic Apparatus," trans. A. Williams, *Film Quarterly* 28: 39–47.

Bazin, A. (1967) *What Is Cinema?*, trans. H. Gray, Berkeley: University of California Press.

Bolton, C. (2002) "The Mecha's Blind Spot: *Patlabor 2* and the Phenomenology of Anime," *Science Fiction Studies* 29: 453–74.

Boudin, J. (2000) "Bodacious Bodies and the Voluptuous Gaze: A Phenomenology of Animation Spectatorship," *Animation Journal*, 2: 56–67.

Casebier, A. (1991) *Film and Phenomenology: Toward a Realist Theory of Cinematic Representation*, Cambridge and New York: Cambridge University Press.

Casey, E. (1981) "The Memorability of the Filmic Image," *Quarterly Review of Film Studies* 6: 241–64.

Cavell, S. (1971) *The World Viewed: Reflections on the Ontology of Film*, New York: Viking Press.

Cobb, A. (2007) "Cinema of Pre-Predication: On Stan Brakhage and the Phenomenology of Maurice Merleau-Ponty," *Senses of Cinema*, 44.
Available at http://www.sensesofcinema.com/ (accessed 27 August 2007).

del Rio, E. (2000) "The Body of Voyeurism: Mapping a Discourse of the Senses in Michael Powell's *Peeping Tom*," *Camera Obscura* 15: 115–49.

—— (2005a) "Antonioni's *Blowup*: Freeing the Imaginary from Metaphysical Ground," *Film-Philosophy*, 9(32). Available at http://www.film-philosophy.com/ (accessed 26 August 2007).

—— (2005b) "Alchemies of Thought in Godard's Cinema: Deleuze and Merleau-Ponty," *SubStance* 34: 62–78.

Dufrenne, M. (1973 [1953]) *The Phenomenology of Aesthetic Experience*, trans. E. Casey, Evanston, IL: Northwestern University Press.

—— (2008) *The Philosophy of Moving Pictures*, Malden, MA: Blackwell, 2008.
Hochberg, J., and Brooks, V. (1962) "Pictorial Recognition as an Unlearned Ability," *American Journal of Psychology* 75: 624–8.
Wilson, G. (1986) *Narration in Light*, Baltimore, MD: Johns Hopkins University Press.

(٤١)

التحليل النفسى

ريتشارد ألين

نظرية التحليل النفسى، وهى نظرية عن العلاقة بين النزعة الجنسية والحالات الذهنية غير الواعية، قد غذت التفكير حول السينما منذ مولد هذا الفن على وجه التقريب، وكان هذا التأثير عميقًا على نحو خاص فى مجال النظرية السينمائية فى الماضى القريب. لقد ركزت نظريات التحليل النفسى الصارمة حول الفن فى العلاقة بين خلق الفن، والنزعة الجنسية، والحياة الذهنية غير الواعية، كما أن قدرًا كبيرًا من النقد السينمائى والأدبى استخدم نظريات التحليل النفسى لتفسير النصوص وأنماطها، لكن الإسهام المهم لنظرية السينما على نظريات التحليل النفسى فى الفن يكمن فى التركيز على طبيعة وخصائص الفرجة السينمائية. إن الطريقة التى يعايش المتفرج بها الفيلم كانت دائمًا تثير التشابه مع الطريقة التى يعايش بها المرء أحلامه: فالصور السينمائية تكاد فى أوجه مهمة أن تشبه صور الأحلام فى إثارة حالات التصديق (لما يحلم به المرء أو يراه على الشاشة – المترجم) بنفس الخصائص التى تتميز بها الأحلام. وفى الوقت ذاته، فإن المفترج السينمائى – على عكس المرء فى حالة حلم – هو مشاهد حقيقى، وهو يقارن كثيرًا بالمتلصص، الذى ينظر إلى عالم خاص دون أن يراه أحد. إن سمات السينما تلك قد احتفى بها النقاد الذين يبحثون عما يميز الجاذبية المتفردة للسينما باعتباره وسيلة ترفيه وفنًا، والتى تعتبر أحيانًا هدامة للقيم الأخلاقية التقليدية، لكن هذه السمات تؤسس أيضًا لتشخيص الطبيعة المتلاعبة للوسيط الفنى، وللطبيعة التى تقوم على التمييز بين الذكر والأنثى فى عنصر التلصص فى الفرجة

السينمائية. وكما كتبت هورتينس باودر ميكر منذ ما يقرب من ستين عامًا: «إن هوليوود تقدم أوهامًا خيالية جاهزة، أو أحلام يقظة. والمشكلة هي إذا ما كانت تلك بناءة أم هدامة، وإذا ما كانت تؤدى إلى إثراء المتفرج أو إفقاره» (١٩٥٠، ص ١٢–١٣).

وأصحاب نظرية التحليل النفسي يفسرون عناصر السينما تلك في ضوء النظرية الخاصة بالعقل، وبالتالي في ضوء الثقافة الإنسانية ككل، والتي تطورت من كتابات سيجموند فرويد، الذي تدرب باعتباره طبيبًا، وسعى إلى تطوير نظرية تشرح السلوك غير العقلاني الذي يتضح في الهستيريا وأشكال المرض العقلي الأخرى. ولقد وضع فرضية وجود رغبات ذات دوافع جسمانية، وذات طبيعة جنسية، موجودة قبل نمو العقل البشرى، ويتم تفريغ هذه الرغبات في رغبة جنسية تجاه أحد الوالدين (عقدة أوديب). وكبت هذه الرغبة يعايشه الطفل الذكر في خيالات الإخصاء على يد الأب كلي القدرة الذي يعاقبه، ويتم تحويله داخل النفس البشرية إلى الأنا العليا. وتكوين الفردية النفسية – أو تكوين الأنا – يستتبع التغلب على «عقدة أوديب»، وقمع أو كبت الرغبات الجنسية الطفولية، ليتكون منها مخزون الحالات الجنسية غير الواعية. ولأن البنات الصغيرات لا يعشن تهديد الإخصاء مثل الأولاد الصغار (إنهن مخصيات بالفعل)، فإن تكوين الفردية عندهن يكون أقل اكتمالاً، كما أن آلية الكبت تكون أقل صرامة في حياتهن النفسية.

لقد وضع فرويد مفاهيم عن الحالات الذهنية غير الواعية باعتبارها مرحلة ذهنية تتحقق بها الرغبات غير المتحققة، باعتباره نتيجة لقدرة العقل البشرى – وهو ما يكون أكثر وضوحًا في الأحلام – على الإيحاء بقوة معنى ومغزى الأحداث التي عشناها في الحقيقة. وهذه القدرة هي من بقايا الشكل الطفولي للوظائف الذهنية، حيث لا يختلف ما هو حقيقي عما هو مرغوب فيه. لكن تحقيق رغباتنا في الخيال ليس واضحًا بشكل مباشر، وإلا فإن الرغبة سوف تخرج إلى الوعي ولا يكتمل تحقيقها. وبدلاً من ذلك فإن الرغبة تتنكر من خلال صور ورموز الخيال أو التخيل، وهذه الصور والرموز تضمن بالتالي أن تستمر الرغبات في أن تكون مؤثرة في حياتنا الذهنية. وتحت ظروف معينة فإن فانتازيا تحقيق الحلم قد تخترق نسيج الواقع، ويصبح جسد وأفعال المرء هي المرحلة (أو المستوى) التي تتجسد فيها هذه الفانتازيا ويتم عرضها، كما يحدث في الهستيريا أو عصاب الوسواس

القهرى. وفى حالات أخرى، فإن آلية الكبت قد تفشل، وتتجسد الرغبات الجنسية الطفولية فى سلوك الشخص البالغ فى شكل «انحرافات» جنسية.

كما تصور فرويد التحليل النفسى باعتباره علمًا، هو على الأقل من ناحية المبدأ مفتوح للبرهان التجريبى، لكن بالقدر ذاته فإن الذى أثر على نظرية السينما القائمة على التحليل النفسى كتابات جاك لاكان، والذى كان معارضًا لعلم نفس الأنا الأمريكى، القائم على النزعة البراجماتية التى تحتم وجود طريقة لقياس كل المفاهيم، لذلك فإنه أعاد فرويد إلى جذوره فى الرومانسية الألمانية و«فلسفة الطبيعة»، التى وصلت إلى ذروتها فى فلسفة شوبنهاور (إيلينبيرجر ١٩٧٠). لقد حاول لاكان أن يخلق نظرة موحدة للتحليل النفسى تربط بين كتابات فرويد المبكرة عن علم النفس الفردى، بتأملاته اللاحقة حول المدنية والحضارة، من خلال التأكيد الجوهرى الذى وضعه لاكان على دور التجسيد واللغة فى تشكيل الذاتية.

وبالنسبة للاكان، فإن تشكيل الأنا يميز لحظة انقسام الذات، والتى وصفها من خلال مجاز مرحلة المرآة (لاكان ١٩٧٧). ففى مرحلة المرآة (التى يفترض أنها تحدث عند سن الستة شهور إلى ثمانية عشر شهرًا)، يكتشف المرء من يكون بالنظر إلى المرآة، ويرى نفسه كجسد مختلف. ومع ذلك، وقبل أن يلتقى المرء بصورة ذاته، فإنه يقيم فيما يسميه لاكان «الحقيقى»، والذى لا يتصور المرء (من الناحية الجسمانية) أنه مختلف عن كل الأشياء الأخرى. (إن ذلك عند فرويد هو الشكل البدائى لقيام الذهن أو العقل بوظائفه). لذلك فإن الهوية الحقيقية للذات عندئذ تكون «اللاشئ» (أى أن الطفل لا يدرك أن جسده مختلف عما يحيط به، إنه ليس «شيئًا»، فجسده والعالم من حوله كلٌ واحد – المترجم). واكتشاف المرء لذاته كشئ مختلف – كأنا نرجسية فى جوهرها – يتضمن الإدراك الخاطئ لهذا «اللاشىء» باعتباره «شيئًا ما»، برغم أن المرء فى تلك المرحلة يقيم فى عالم يطلق عليه لاكان مصطلح «المتخيل»، وهو عالم مؤقت، غير مستقر، ويغذيه الخيال. والمرآة هى مرآة بالمعنى الحرفى فى التشبيه الذى يستخدمه لاكان، لكنها تقوم بوظيفة المرآة التى يشكلها «الآخر» بشكل عام، الذى يأخذ فى صورة بدائية شكل الأم أو شخصيتها. وبالنسبة للاكان فإن الأنا المتخيل يحقق استقراره بشرط ثالث، والذى يتيحه بناء المعنى عن طريقة اللغة والثقافة (الثقافة هنا بالمعنى الواسع، وتشمل كل ثقافات المجتمعات المختلفة بدءًا

من البدائية منها - المترجم)، حيث يتخذ المرء هوية مختلفة تمامًا، محددة بالنوع (ذكرًا أم أنثى)، وترتبط اغترابه الذاتى عن «الحقيقى». والذى يشكل الآن المجال الذى يكون لا واعيًا تمامًا. وعند لاكان إذن فإن إخصاء المرء لا يشير فقط إلى الخيال المكبوت عن فقدان القضيب على أيدى الأب الذى تحول إلى شىء أو شخص داخلى (داخل النفس البشرية)، والذى يضعه فرويد فى مركز الحياة الذهنية اللاواعية. وبدلاً من ذلك، فإن الخيال الذى وضعه فرويد يكون «فقدان الكينونة»، العام تمامًا، والميتافيزيقى، والذى يصبح دائمًا فى فهم الذات كما يتحقق لدى المرء (الذكر)، الذى يبدأ فى معايشة اللغة والثقافة من خلال التوحد مع مكان الأب.

ونظرية السينما القائمة على التحليل النفسى بالتقاليد التى تبلورت خلال السبعينيات والثمانينيات، كانت نظرية مستلهمة إلى حد كبير من المساهمة التى اعتقد منظرو السينما أن التحليل النفسى يمكنه أن يقدمها لفهم السينما باعتبارها أيديولوجيا، أى كيفية قيام السينما كجهاز بتشكيل معتقدات المتفرجين. وهذه النظرية مؤلفة من مزيج مختلط من ادعاءات تبدو تجريبية للنظرية الفرويدية، وأسطورة لاكان الفلسفية عن تشكيل الذات من خلال الخطأ فى التعرف عليها (ألين ١٩٩٩). لقد اعتاد المنظرون الفرويديون على تفسير الطرق التى يقال أن السينما تحرك بها خيال المتفرج و«انحرافاته». وقال المنظرون المتأثرون بلاكان بأن هناك خلف الرسائل التى تنقلها السينما حول قصص أفراد، فإن السرد السينمائى يمثل - ويسهم فى - انقسام الذات عند تشكيلها بواسطة اللغة والثقافة.

- السينما والحلم

من المهم أن نلاحظ من البداية أن خصائص السينما كحلم أو خيال قادرة على أن تتضح، ويمكن الدفاع عنها دون اللجوء إلى نظرية التحليل النفسى (الرسمية). والتشبيه بين السينما والحلم - بشكل خاص - تشبيه ذو تاريخ طويل. لقد كان النقاد السيرياليون والمعلقون عليهم أول من احتفى بالروابط الوثيقة بين السينما والحلم، والتى كانت اكتشفت عمليًا أيضًا بصانعى الأفلام المتأثرين بالسريالية، مثل جان إبستين، وجيرمين دولاك، ولوى بونويل. وفى تاريخ مبكر يعود إلى عام ١٩٢٦، كتب جان جودال مقالة أثارت إعجاب

بريتون قال فيها إن «السينما تؤلف هلوسة واعية» (هاموند ١٩٧٨، ص ٥١). إن متفرج السينما – مثله مثل متفرج المسرح – يجلس فى ظلام قاعة العرض، لكن على عكس متفرج المسرح فإن متفرج السينما يرى ما هو غير موجود، إنه يرى «صورة من نوع بصرى متفرد». وفى مقالة لاحقة يقارن جاك برونيوس المزج، والاختفاء، والظهور، بالانتقالات فى الأحلام، ويكتب: إن ترتيب وتحول الصور السينمائية فى الزمان تشبه تمامًا ترتيب الصور التى نفكر فيها أو نحلم بها. إن تعاقبها الزمنى، وقيمها النسبية فى أطوالها الزمنية، ليسا حقيقيين» (هاموند ١٩٧٨، ص ٦١). وتكتب الفيلسوفة سوزان لانجر أن «السينما تشبه الحلم فى طريقة تجسيدها» (لانجر ١٩٥٣، ص ٤١٥). ويتولى كريستيان ميتز مهمة دراسة تفصيلية دقيقة لما يسميه «الحالة الفيلمية» للذهاب إلى السينما، «والتى فى بعض جوانبها نوع من النوم، نوم يقظ» (ميتز ١٩٨٢، ص ١١٦). إن المتفرج – بشكل نسبى – لا يتحرك، وهو غارق فى ظلام نسبى، ويفقد بشكل مؤقت اهتمامه بالعالم الخارجى من أجل استغراق إدراكى وعاطفى فى عالم من الصور شبيه بالحياة.

وفى فترة أكثر معاصرة، قام كولين ماكجين باستكشاف التشابه بين الفيلم والحلم بطريقة أكثر منهجية، إذ يبدو أنه يلاحظ أن الطريقة المعتادة فى الأحلام توجه معايشتنا للسينما (ماكجين ٢٠٠٥). إن الأفلام – مثل الأحلام، تتسم بتلاحم الحس والعاطفة، وهو يعنى بذلك الطريقة التى ينساب فيها المضمون العاطفى من خلال تجسيدات بصرية. وهى أيضًا – مثل الأحلام – تتسم بالانقطاعات المكانية والتثبيت الزمانى: إن المتفرج السينمائى – مثل الشخص الحالم – مثبت فى تتابع من «الصور» وهى تتكشف فى الزمن. والأفلام – مثل الأحلام – تعتمد على الانتباه والحضور فى التجربة، إنك لا تحلم حلمًا لا تكون غير موجود فيه، أو غير منتبه له. وكذلك الأفلام تميل إلى أن تتحكم فى انتباهك. والأفلام مثل الأحلام تتسم بالإحساس الزائد بالحركة المرتبطة بمشاعر قوية. والأفلام مثل الأحلام تتسم «ببروز» وأهمية كل عنصر، أنها تقوم فى وقت واحد بضغط المعلومات (تكثيفها) وتضخيم التأثير العاطفى. وبهذا المعنى فإن كل عنصر فى الفيلم أو الحلم هو «مؤثر خاص». والأشياء فى الأفلام والأحلام تحتشد عادة بمغزى عاطفى مركز، خاصة فى استخدام اللقطة القريبة، على النحو الذى احتفى به صاحب النظرية السينمائية الفرنسى

جاك إبستين للمرة الأولى فى نظريته عن «الفوتوجينى». وأخيرًا – وتلك أكثر النقاط إثارة للجدال – وبرغم أن ماجكين يردد ما قاله إبستين – فإنه يقول: إن فى الأفلام مثل الأحلام تبدو عقول الآخرين شفافة بشكل غريب بالنسبة للمتفرج. إن الجسد أو الوجه فى الحلم مصمم للتعبير عن عقل ما، وهو بهذا المعنى بوابة شفافة للعقل بطريقة يفشل أن يكون عليها وجه «الآخر». وبالمثل، وفى الأفلام – فإن العقل البشرى لا يتم الاستدلال عليه ببساطة من خلال المعايير الجسمانية، لكنه يبدو شيئًا نملك وسيلة شفافة للوصول إليه.

ومن الجدير بالذكر أن ماجكين يدافع عن التشابه بين السينما والحلم، ليس على أساس نظرية التحليل النفسى، وإنما على أساس الفرضية الإدراكية المعرفية حول العقل الحالم: إن الأفلام تخلق فينا «حالة فيلمية»، باستعارة مصطلح ميتز، شبيهة بحالة العقل خلال الحلم، هذا بالطبع برغم أن هذه الفرضية لم تختبر بعد. إن منظرى السينما بالتحليل النفسى يتصورون استجابة المتفرج للسينما باعتبارها شكلاً من النكوص (الارتداد) النفسى المتطابق مع مفهوم فرويد عن الحلم، حيث يرتد المتفرج إلى شكل أكثر بدائية من الوظائف الذهنية. وكما يكتب جان لوى بودرى:

«إذا أخذنا فى الاعتبار ظلام قاعة العرض السينمائى، والسلبية النسبية فى الموقف، واضطرار المتفرج إلى عدم الحركة، والتأثيرات الناتجة عن إسقاط الصور المتحركة، فإن الجهاز السينماتوغرافى يؤدى إلى حالة من النكوص المصطنع. وهذا الاصطناع يؤدى للعودة إلى مرحلة سابقة من تطور ونمو المتفرج، مرحلة تكاد أن تكون خفية، على النحو الذى توضحه الأحلام والأشكال المرضية الأخرى من حياتنا العقلية. إنها الرغبة، التى لا يتعرف عليها المتفرج أو لا يستطيع تحديدها، فى العودة إلى هذه المرحلة، إلى حالة مبكرة من التطور لها أشكال الإشباع الخاصة بها العودة إلى نرجسية نسبية، أو حتى إلى شكل من العلاقة مع الواقع يمكن تعريفها بأنها تشمل الذات والموضوع، حيث لا انفصال بين جسد المرء والعالم الخارجى، وحيث لا يمكن تحديد الفاصل بينهما» (بودرى ١٩٨٦ ب، ص ٣١٣).

وتظل نظرية فرويد عن الأحلام بوصفها شكلاً من، أشكال النكوص الذهنى مجرد تخمين. ومع ذلك، وحتى لو كانت حقيقية كما يدافع عنها ماكجين، بأن الحالة العقلية تشبه

«الحالة الفيلمية»، يظل من غير الواضح كيف أن هذه الهوية المفترضة تؤثر بالفعل على العالم النفسى للمتفرج. وكما أكد نويل كارول، فإنه التشبيه ذاته غامض، فى جانب من الأمر لأننا نعلم القليل جدًا عن الأحلام (كارول ١٩٨٨). ما هى بالضبط المعايير النفسية للحالة الفيلمية المفترضة تلك؟ وعلاوة على ذلك، فإن هناك العديد من التشبيهات الخاطئة بين الأحلام ومشاهدة الأفلام - كما يلاحظ ميتز - وأكثرها أهمية هو أن المتفرج يقظ تمامًا، وأن الصور حقيقية (ميتز ١٩٨٢).

وفى أفضل الأحوال فإن التشبيه بين السينما والحلم يقدم فهمًا جزئيًا لتجربة المعايشة السينمائية، وهو فهم ربما لا يمكن الحصول على نتائجه على النحو الأفضل باستخدام مصطلحات التحليل النفسى.

- التلصص ونظرية التحديق الذكورية

من الأفكار البديهية عند منظرى السينما بالتحليل النفسى أن السينما وسيط للتلصص «بطبيعتها» (ماجكين ٢٠٠٥، ص ٥٥). وتكتب ميلفى:

«كتلة السينما السائدة، والمواضعات التى تطورت بداخلها على نحو واعٍ، تصور عالمًا مغلقًا على نفسه، يتكشف بشكل سحرى، غير مبالٍ بوجود المتفرج، ليصنع له انفصالاً وتلاعبًا على خيال التلصص، وشروط العرض، ومواضعات السرد، تعطى المتفرج إيهامًا بالنظر إلى عالم شخصى خاص» (ميلفى ١٩٨٩، ص ١٧).

ومع ذلك، يجب إعطاء بعض الاعتبارات لما يعنيه «التلصص» بالضبط. إن فرويد، فى بحثه المعنون «ثلاث مقالات عن الجنس»، وفى سياق الحديث عن النزعة الجنسية فى الطفولة، يشير إلى «متعة النظر»، بمعنى المتعة الجنسية الناشئة عن الرؤية، غير المرتبطة بأى إحساس بالخجل ومن ثم فإنها غير مختفية. لكن الأطفال يمكن أن يصبحوا متلصصين، عندما «ترتبط هذه الرؤية بسيطرة الاشمئزاز» (فرويد ١٩٧٧، ١٩٠٥، ص ٧٠). وبشكل ضمنى فإن التلصص عند فرويد مستمد من الخجل المرتبط من المتعة الجنسية المستمدة من الرؤية، ويمكن تعريفه باعتباره متعة بصرية يتم الحصول عليها من الرؤية فى سياق يكون فيه الرائى محجوبًا عما يراه. وهذا الحجب فى التلصص ضرورى للمتعة الجنسية، وبدونه

تكون المتعة الجنسية غير ممكنة، لأنه يتم كبتها. لكن هذا الحجب غير كافٍ، لأنه وحده لا يعطى المتعة الجنسية. وإذا افترضنا المقدمة المنطقية بأن السينما تخلق الشروط الضرورية للحجب، فإن المرء لايزال مضطرًا بقوة إلى أن يفهم كيف تكون السينما وسيطًا للتلصص «بطبيعتها». إنها قد تكون فى أفضل الأحوال وسيطًا، حيث تُستمد المتعة الجنسية من النظر غير المكبوت، لذلك يمكن أن تستخدم لتشجيع فضولنا الجنسى أو التلاعب به واستغلاله.

لكن بأى معنى نحدق فى عالم شخصى خاص؟ عادة ما يحاول أصحاب نظرية التحليل النفسى تفسير التلصص بواسطة نظرية الإيهام، فالأوهام هى خدع إدراكية تدق إسفينًا بين ما نعرف وما نرى. وكما لاحظنا فإن ميتز يقول بأن الصورة السينمائية ذاتها هى من نوع ذلك الأوهام، وهو يطلق عليها «الدال المتخيل»، حيث نخلط بين الصورة السينمائية وما تمثلها (ميتز ١٩٨٢). وهو يفسر كيف يحدث هذا الخلط، بأن يلجأ إلى نظرية فرويد عن «الفيتيش»، وهو شىء يقوم بوظيفته كأداة للخيال الذى ينكر الاختلاف الجنسى، فالمريض بالفيتيش يملأ فى خياله الفراغ فيما يدركه من غياب عضو الذكورة عند الأنثى، ويضع مكانه الفيتيش، وهو ينكر ما يعرف أنه الحقيقة من أجل الاعتقاد البدائى بعدم وجود اختلاف جنسى، وهو الاعتقاد الذى يساعد الفيتيش على استمراره. وطبقًا لميتز، فإن الصورة السينمائية تقوم بوظيفة الفيتيش، لأنها تتيح لنا أن «ندرك» ما هو متخيل باعتباره حقيقيًا، وبذلك فإنها تنكر معرفتنا بأن ما نراه ليس إلا مجرد صورة. ولكن كما تشير جاكلين روز، فإن تحول الفيتيش عند ميتز إلى شكل من أشكال الأوهام البصرية هو أمر خاطئ، لأن معرفتنا بالوهم تعارض اعتقادنا الزائف فيه، بما يتركنا فى خلط إدراكى. إننا لا نستطيع أن نعرف كيف يعمل الوهم البصرى ونستمر فى الإيمان به. لكن النقطة الرئيسية فى الفيتيش هى أنه يسمح لنا بالحفاظ على إيماننا الزائف به حتى لو كنا نعرف أنه فيتيش (روز ١٩٨٠). وهكذا لا تستطيع الصورة السينمائية أن تكون وهمًا وفيتيشًا فى وقت واحد، لكنها ليست وهمًا، بالتحديد لأننا لا نخلط وضعها ونؤمن بأنها حقيقية، لهذا – وكما يقول نويل كارول – نحن لسنا فى حاجة إلى نظرية معقدة فى الإنكار، لكى نفسر علاقتنا بها (كارول ١٩٨٨). لكن الصورة السينمائية ليست نوعًا من الفيتيش أيضًا، لأن الفيتيش ينبع من هدف تحقيق قصد جنسى، فى علاقته مع نظرية الاختلاف الجنسى.

ويقول ميتز بأن تلصص الفرجة يتم تأكيده من خلال تأثير ثقب الباب بالنسبة للشاشة، والذى يوحى لنا بأننا ننظر من فتحة أو جهاز نحو الممثلين (وهى سمة مشتركة مع شاشة التليفزيون). إن هذا يبدو أساسًا أقوى يمكن أن نبنى عليه حجة حول مبدأ التلصص فى الحجاز، لأنه لا يعتمد على نظرية فى الإيهام، حيث السينما تخدعنا برؤية شىء كما لو أنه موجود بينما هو غير موجود، لكنه يعتمد على الفكرة بأنه أحد المعانى المهمة يكون النظر إلى الأجساد على الشاشة شبيهًا بالنظر إلى الأجساد. أى أنه يعتمد على الفكرة بأن السينما - باستخدام تعبير كيندال إل والتون - «وسيط شفاف» يسمح لنا بأن نرى الأجساد فى المكان حتى لو تكن الأجساد تستطيع أن ترانا (والتون ١٩٨٤). ليس هنا مكان تأكيد أو دحض هذه الحجة، ولكن يكفى أن نشير فقط إلى معقوليتها الظاهرة. وما هو مهم هو أن نشير فى هذا السياق إلى أن أهمية تأثير ثقب الباب لفكرة التلصص تبدو متعارضة مع حجة ميتز التى تؤسس التلصص على فكرة الدال المتخيل، حيث إن تأثير ثقب الباب يعتمد على الإقرار بالفتحة أو الجهاز الذى ننظر من خلاله، وليس على إنكاره. إنه تفسير بديل - وأفضل - للظاهرة ذاتها. ومع ذلك، وفى ضوء التغيرات فى المعايير الثقافية فى نصف الكرة الغربى فيما يتعلق بتجسيد النزعة الجنسية منذ فرويد، فإن نوع الكبت الذى حدده فرويد ليؤدى إلى التلصص قد لا يظل معياريًا. إن المتعة الجنسية المستمدة من النظر إلى الأجساد فى السينما ليست صريحة أو مختلسة تمامًا، كما أنها لا يتم تفسيرها باعتبارها انحرافًا مستمدًا من الكبت.

لقد ذكرت أن ميتز يتجاهل دور الاختلاف الجنسى عند وضع نظرية الدال المتخيل، ولكن بالنسبة للمفكرين النسويين الذين سعوا لفهم طبيعة السينما المرتبطة بالنوع (ذكر / أنثى)، فقد كان لنظرية التحليل النفسى عن الاختلاف الجنسى أهمية كبرى. لقد نشرت لاورا ميلفى دراستها «المتعة البصرية والسينما الروائية» فى عام ١٩٧٥، وهو العام ذاته لدراسة ميتز «الدال المتخيل»، وتلتقى ميلفى مع رأى ميتز القائل بوجود عنصر التلصص فى السينما، لكنها تطرح أيضًا أن نظرية التحديق المتلصصة جوهرية بالنسبة لتحديد النوع فى السينما، باعتبارها نظامًا للتجسيد يحول جسد المرأة إلى شىء ويشوهه، لأن نظرية التحديق تكون ذكورية وسادية فى وقت واحد. لماذا نظرة التلصص ذكورية

وسادية؟ إحدى الإجابات التى تبدو متضمنة عند ميلفى هى: أن نظرة التحديق المتلصصة قد تم تعريفها بواسطة فرويد على أنها ذكورية وسادية. والإجابة الثانية التى تقدمها هى أن النظرة بطبيعتها متلصصة وسادية، لأنها تضرب بجذورها من خلال الشخصيات الذكورية المتلصصة والسادية. والإجابة الثالثة هى أن نظرة التلصص السادية موروثة من صورة المرأة فى السينما. إن صورة المرأة تهدد بالإخصاء، لكن يتم تحييد هذا التهديد من خلال تحويل الجنسية الأنثوية إلى فيتيش باعتباره موضوعًا لتحديق التلصص، مع وجود سيناريوهات يتم فيها إذلال المرأة وعقابها. لكن الادعاء بأن التلصص فى جوهره ذكورى (وليس ذكوريًا فى أغلب الأحوال فقط)، كما يفترض فيه أنه موجه للأنثى، هذا الادعاء لا تدعمه نظرية وممارسة التحليل النفسى. كما أن الادعاء بأن تحديق التلصص متأصل فى نظرية تحديق الكاميرا يبدو ادعاء زائفًا للأسباب السابق ذكرها، وهو لا يترك مساحة لإمكانية وجود نظرة غير مستغلة. وثالثًا فإنه إذا كانت نظرة التحديق الذكورية مشروطة بالسياق، فإنها لا تستطيع توريط المتفرج على النحو الذى تفترضه النظرية. وبالفعل، وحيث يتم تقديم النظرة المتلصصة فى فيلم مثل «النافذة الخلفية» (١٩٥٤)، وهو الفيلم الذى ناقشته ميلفى لتدعم نظريتها، فإن ذلك يطرح سؤالاً حول تبنى المتفرج لهذه النظرة. وبهذا المعنى فإن تلصص الكاميرا يختلف تمامًا عن التلصص الحقيقى.

وفى عام ١٩٦٩، بدأ ريموند بيللور سلسلة مقالات عن السينما الأمريكية، خاصة أعمال هيتشكوك، وكانت هذه المقالات بدورها تحدد ترتيب أهمية النوع (الذكر / الأنثى) وعدم المساواة بينهما فى السينما الروائية، على النحو الذى يتجسد فى السرد الأوديبى الذكورى. لكن تحليله - على عكس تحليل ميلفى - لا يقوم على مجرد ترتيب الأهميات بين ما هو كائن وما يتم النظر إليه، كما أنه لا ينكر ببساطة سيطرة الشخصيات الأنثوية على نظرة التحديق (بيللور ٢٠٠٠). وعلى سبيل المثال، وفى تحليله التفصيلى لمشهد بوديجا باى (رصيف الميناء) فى فيلم هيتشكوك «الطيور» (١٩٦٣)، يوضح بيللور كيف يتم خلق تراتب أهمية الذكر والأنثى عبر سلسلة من التناقضات الشكلية (المرئى / الرائى، اللقطة القريبة / اللقطة العامة، السكون / الحركة). وعلاوة على ذلك، فإن هناك تراتبًا فى الأهمية، فقد كانت البطلة ميلانى دانييلز (تيبى هيدرين) - فى البداية على الأقل - هى التى تتحكم

فى نظرة التحديق، وهى تبحث بجرأة عن ميتش برينر (رود تيلور) ليكون رفيقها المحتمل.
وإذا كان تحليل بيللور قد أصبح النموذج على أن السرد الهوليوودى محكوم بالنوع (الذكر / الأنثى)، فإن تاريخ نظرية السينما النسوية كانت سوف تكون مختلفة، لأن تحليله يقوم على بناء الروايات البصرية، وليس على الشخصيات المفترضة أو نظرة التحديق فى السينما. ومن المؤكد أن بيللور افترض وجود سرد أوديبى يدور من أوله إلى آخره حول الذكر، لكن تلك الفرضية يمكن أن يعارضها – وقد عارضها بالفعل – نقاد آخرون، على أساس أنه ليست كل القصص لها هذا البناء، بل أيضًا لأن تفسيره لهيتشكوك تفسير جزئى فقط (موردياسكى ١٩٨٨، ألين ٢٠٠٢، ٢٠٠٣).

ومع ذلك فإن حجة ميلفى لا تقوم أساسًا على نوع القصص المروية من خلال الاستراتيجيات الشكلية للمونتاج الكلاسيكى، وإنما على الخاصية المفترضة، المتلصصة، الذكورية، السادية، الفعالة، لنظرة التحديق فى السينما، وكانت المجادلات التالية داخل النظرية النسوية فى إطار نظرة – أو نظام من النظرات – تضع المرأة فى موضع الخضوع الكامل. وجاء التحدى الأكثر جذرية تجاه فرضية ميلفى من جايلين ستودلار، التى قالت بأن تعليقات بودرى حول النكوص النفسى للمتفرج فى السينما، والتشبيه بين الفرجة السينمائية ومعايشة الحلم الذى قال به كل من بودرى وميتز، تشير إلى اتجاه بديل تمامًا لفكرة تلصص الفرجة والسادية، وفيتيش القضيب، وهى العناصر التى تم التأكيد عليها فى نموذج «ميتز / ميلفى»، (ستودلار ١٩٨٥، ١٩٨٨). وهى تقترح أن المتفرج السينمائى لا يتسم بالتلصص السادى، بل بالمازوكية التى تجعله مخدرًا أمام الصورة التى تطغى عليه بحجمها وقربها. وحيث أن جذور المازوكية تكمن فى خيالات الطفل عن الأم ذات السلطة الكاملة والكلية، أكثر من علاقة الطفل بأبيه (وهى حجة مستقاة من دولوز)، فإن المتع المنحرفة فى السينما لا تخلف تبعًا للنوع (ذكر / أنثى)، وهى بذلك متاحة للنسويين ومعارضيهم على السواء. ويعارض كارول كلوفر (١٩٩٢) الطبيعة المفترضة والسابقة للأوديبية، والتى تتسم بها المازوكية فى نظرية ستودلار، ومثل ديفيد رودويك فإنه يقول أن تلصص الفرجة يمكن أن يمضى فى الطريقين، إنه يمكن أن يكون إيجابًا وسلبًا معًا، أو ذكوريًا وساديًا، بالتبادل (رودويك ١٩٩١). وبرغم هذه النظريات التنقيحية، ومع أنها

تقدم تحديًا أساسيًا لنموذج «ميتز / ميلفى»، فإنها تظل محصورة فى الافتراض غير المنطقى بأن الانحراف - سواء كان مازوكيًا أم ساديًا، ذكوريًا أو أنثويًا - متأصل فى تجربة معايشة السينما (جوت ١٩٩٤).

- نظرية الجهاز (أو الأداة)

أكثر الاستخدامات طموحًا لنظرية التحليل النفسى تستمد إلهامًا من التناظر بين ثلاثة عناصر: قصة لاكان عن تكوين الذات أمام المرآة، ونظرية لوى ألتوسير للأيديولوجية المستلهمة من قصة لاكان، وفكرة تشابه شاشة السينما مع المرآة على طريقة لاكان. لقد قال كريستيان ميتز بأن شاشة السينما قريبة الصلة بفكرة لاكان عن خطأ التعرف على الذات فى المرآة، مع اختلاف مهم هو أن المرء لا يرى صورته نفسه فى السينما. ومثلما يحدث مع الذات أمام المرآة (مرآة الآخر)، ويكون مشحونًا بإحساس وهمى عن الهوية، فإن التجسيد السينمائى يولد فى المتفرج إحساسًا وهميًا عن نفسه باعتباره شخصًا «يتوحد» مع مكان الكاميرا، وهو بذلك يمتلك المجال البصرى للفيلم، بينما المجال البصرى والمكان الذى يدرك من خلاله هما فى الحقيقة نتاج لنظام التجسيد. ويطلق ميتز على ذلك مصطلح «التوحد الأولىّ»، بالمقارنة مع «التوحد الثانوى» الذى يحدث مع الشخصية (ميتز ١٩٨٢). لكن تلك الفكرة كان قد قدم اقتراحها فى مقالة سابقة لجان لوى بودرى، الذى استلهم استخدام ألتوسير لفكرة لاكان. وبالنسبة لألتوسير فإن الأيديولوجيا تصف العملية التى يحتاج فيها أفراد المجتمع المتثلون إلى الاعتراف بهم وبهويتهم الاجتماعية (ألتوسير ١٩٧١). إن الأفراد يوافقون على المكان الذى تضعهم فيه مؤسسات المجتمع، وهم يعتقدون أنهم اختاروا هذا المكان بحرية، برغم أن هذا المكان مقرر سلفًا بواسطة النظام الذى يضع الفرد فى موضع أدنى أو أعلى. ويقارن ألتوسير هذا «الخطأ» مع «خطأ» الذات أمام مرآة لاكان، حيث يتعرف الشخص إلى نفسه بشكل خاطئ باعتباره كيانًا فى المرآة. وبالنسبة لبودرى فإن الشخص الذى يسىء التعرف على نفسه فى الأيديولوجيا ليس إلا المتفرج السينمائى نفسه. ويكتب بودرى: «إن ما يظهر هنا هو الوظيفة المحددة التى تحققها السينما بوصفها

دعمًا وأداة للأيديولوجيا. إنها تشكل «الذات» بواسطة التحديد الإيهامى لمكان مركزى، سواء كان ذلك هو الإله أو بديل آخر» (١٩٨٦ أ، ص ٢٩٥).

لقد أصبحت مهمة نظرية التحليل النفسى السينمائية أداة للكشف عن بناء الذات باعتبارها وهمًا، وبالتالى فإنها تكشف عن حقيقة الأيديولوجيا من نقطة إدراكية خارجها. وكان من المهم لتطور نظرية الجهاز (أو الأداة) التعرف على التأثير الذى يلعبه القطع المونتاجى فى تقويض إحساسا المتفرج بقوته الشاملة أمام الصورة، وكان هذا التعرف يعتمد على العلاقة المجازية بين «القطع» والإخصاء. وقال منظرو السينما، بأنه فى الوقت الذى يدل القطع (المونتاجى) على انتقال بصرى غير مريح فى نقطة الرؤية التى تبدو مهددة لإحساس المتفرج بالوجود والقوة الكليين، وبذلك فإنها - بمعنى مجازى - تقوم بإخصائه بأن تجعله على نحو مفاجئ واعيًا بأنه ينظر إلى صورة، فإن السرد السينمائى يعمل على احتواء أو «رتق» (مثل خياطة الجروح) الطبيعة الكارثية المحتملة لهذا الانتقال. إن السينما الروائية الكلاسيكية تقوم باحتواء تأثيرات القطع المونتاجى من خلال استخدام إستراتيجيات للقطع من زاوية معاكسة، حيث يضيع المجال البصرى للصورة للمتفرج بواسطة القطع، ثم يستعاد له من خلال التوحد مع نظرة الشخصية التى نراها فى الصورة الثانية، والذى يبدو أنه يمتلك المجال البصرى للصورة الأولى. وبالنسبة للمنظرين الذين يأخذون بفكرة الرتق، فإن الطريقة التى يقوم بها السرد السينمائى بخياطة الجرح الذى يمثل إخصاء الذات أو فقدانها، هذه الطريقة هى التجسيد الحرفى لنظرية لاكان عن علاقة الذات بالخطاب (المعالجة). أى أنها، فى وقت واحد، مجاز لتلك القصة، وتجسيد حرفى لها (دايان ١٩٧٦، سيلفرمان ١٩٨٣).

ولقد قوبلت هذه النظرية بانتقادات شديدة للعديد من الأسباب المختلفة، ومن العديد من وجهات النظر الثقافية المختلفة. ومثلها مثل الكثير من نظريات التحليل النفسى، فإن نظرية الجهاز (أو الأداة) تخطئ فى مفاهيم تشابهات الهويات (كارول ١٩٨٨). وهى كذلك تسئ فهم طبيعة التوحد مع الشخصية، لأنها تفترض أن هذا التوحد يمكن إرجاعه إلى وجهة نظر إدراكية، وتتجاهل الطريقة التى يعمل بها التوحد بشكل مستقل (براونى ١٩٨٥، سميث ١٩٩٥). وهى تقوم على نظرية ساذجة (أو بدائية) فى تجسيد الإيهام على

النحو الذى انتقدتها فيه سابقًا. وهى تجاهل العناصر قبل الواعية، والعناصر الواعية، فى تفاعل المتفرج الإدراكى والعاطفى مع الفيلم الروائى (بوردويل ١٩٨٥). وهى تعتمد على تحليل اختزالى ساذج للأسلوب السينمائى، على نحو يعوق الفروق الدقيقة التى تحتاجها النظرية ذاتها (بوردويل ١٩٨٥). وأخيرًا فإنها تبنى بشكل خاطئ طبيعة التحليل النفسى عند لاكان، وهو خطأ يتزايد فى معالجة ألتوسير للتحليل النفسى، وهو ما يؤكد على تناقض ذاتى قاتل فى معظم تنويعات النظرية. وبالنسبة للاكان، فإن الخطأ فى التعرف (على الذات فى المرآة - المترجم) هو أمر مؤسس للذات، وليست هناك نقطة يمكن منها للذات أن تتعرف على خطأ التعرف ذاك، لكن نظرية الرتق تعتمد على فكرة أن المتفرج يمكن من حيث المبدأ أن يتعرف على إخصائه هو ذاته (برؤية القطع)، وبالتالى فإنه يتحرر من الوعى الزائف.

وينشأ الخلط والتشوش من المعالجة الخاطئة جوهريًا للتحليل النفسى عند لاكان بواسطة منظرى السينما، باعتباره نظرية نفسية حول كيفية قيام السينما بالتأثير السببى فى المتفرجين، أكثر من كونه أسطورة فلسفية. وليس من الغريب إذن أن ما يبدو لمنظرى الإدراك مثل ديفيد بوردويل أشبه بعلم ردىء، يظهر لأصحاب النظرية اللاكانية مثل جوان كوبيك وسلافوج زيزيك أشبه بتحليل نفسى ردىء (كوبيك ١٩٨٩). وفى نظرية لاكان، فإن النظرة التى تغذيها الرغبة يتم تعريفها باعتبارها نظرة التحديق، والتى توضع فى مقابل مجرد فعل النظر (لاكان ١٩٧٨). إن نظرة التحديق ليست شيئًا يضمن التأكيد الذاتى للذات، على العكس، إنها تجعل الذات مصابة بالبارانويا (جنون العظمة والاضطهاد)، تجعل الذات واقعة فى فخ نظرة يتم تخيلها على أنها قادمة من الآخر الذى لا يمكن فى الحقيقة رؤيته. إن نظرة التحديق هى النظرة التى تقع خارج مجال ما يتم إدراكه (سواء كان تجسيدًا أم شيئًا ماديًا)، وهى تحافظ على خيال الذاتية، ليس من خلال الزعم بضمان سيطرة الذات على المجال البصرى، ولكن من خلال الاندماج بلا توقف مع رغبة الذات. وهذه النظرة تتحرك بالضرورة بواسطة عالم المظاهر، سواء اتخذت هذه المظاهر أو لم تتخذ شكل التجسيدات البصرية، وسواء كانت أم لم تكن هذه التجسيدات البصرية خيالية (روائية). ومع ذلك فإن زيزيك يقول بأن التجسيدات البصرية مثل السينما، تقدم بالفعل إمكانية الترميز الصريح لنظرة التحديق فى شكل وصمة أو تكشيرة فى المجال

البصرى، تعيد النظرة تجاه الرائى وتتحدى رضاه وراحته، بطريقة تكشف عن جوهر الخلل والفوضى تحت السطح الهادئ للمظاهر فى العالم الروائى (الخيالى). إن زيزيك يكتشف هذه التكشيرة فى كل ما هو حقيقى فى سينما هيتشكوك، وهو يطلق على ذلك «البصمة الهيتشكوكية» (زيزيك ١٩٩١، ١٩٩٢). ومن الأمثلة على هذه البصمة الوجه المتقلص لعازف الإيقاع والذى تتحرك كاميرا هيتشكوك تجاهه فى فيلم «شابة وبريئة» (١٩٧٣)، أو البلاعة التى تشكل دوامة تتدفق فيها دماء جثة ماريون كرين فى «سايكو» (١٩٦٠). وبهذه الطريقة، وبالنسبة لزيزيك وآخرين، فالتحليل النفسى عند لاكان يستمر فى تقديم أداة تفسيرية قوية، برغم أن نجاحه فى هذا المجال لا يخبرنا شيئًا عن حقيقته.

* * *

انظر أيضًا «الوعى» (الفصل ٤)، «العاطفة وإحداث التأثير» (الفصل ٨)، «التقمص والتفاعل مع الشخصية» (الفصل ٩)، «الفرجة والمشاهدة» (الفصل ٢٣)، «كريستيان ميتز» (الفصل ٣٦).

المراجع

Allen, R. (1999) "Psychoanalytic Film Theory," in T. Miller and R. Stam (eds.) *A Companion to Film Theory*, Malden, MA: Blackwell.

—— (2002/3) "Hitchcock after Bellour," *Hitchcock Annual* 11: 117–47.

Althusser, L. (1971) "Ideology and Ideological State Apparatuses," in B. Brewster (trans.) *Lenin and Philosophy, and Other Essays*, London: New Left Books.

Baudry, J.-L. (1986a [1970]) "Ideological Effects of the Basic Cinematographic Apparatus," in P. Rosen (ed.) *Narrative, Apparatus, Ideology*, New York: Columbia University Press.

—— (1986b [1975]) "The Apparatus: Metaphysical Approaches to Ideology," in P. Rosen (ed.) *Narrative, Apparatus, Ideology*, New York: Columbia University Press.

Bellour, R. (2000) *The Analysis of Film*, ed. C. Penley, Bloomington: Indiana University Press.

Bergstrom, J. (1979) "Enunciation and Sexual Difference" in C. Penley (ed.) *Feminism and Film Theory*, New York: Routledge; London: British Film Institute.

Bordwell, D. (1985) *Narration in the Fiction Film*, Madison: University of Wisconsin Press.

Browne, N. (1985 [1975]) "The Spectator-in-the-Text: The Rhetoric of Stagecoach," in B. Nichols (ed.) *Movies and Methods*, vol. 2, Berkeley: University of California Press.

Carroll, N. (1988) *Mystifying Movies: Fads and Fallacies in Contemporary Film Theory*, New York: Columbia University Press.

Clover, C. (1992) *Men Women and Chainsaws: Gender in the Modern Horror Film*, Princeton, NJ: Princeton University Press.

Copjec, J. (1989) "The Orthopsychic Subject: Film Theory and the Reception of Lacan," *October* 49 (summer): 53–71.

Dayan, D. (1976) "The Tutor Code of Classical Cinema," in B. Nichols (ed.) *Movies and Methods*, vol. 1, Berkeley: University of California Press.

Ellenberger, H. F. (1970) *The Discovery of the Unconscious*, New York: Basic Books.

Freud, S. (1977 [1905]) "Three Essays on Sexuality," in *On Sexuality*, vol. 7 of *The Pelican Freud Library*, Harmondsworth: Penguin Books.

Gaut, B. (1994) "On Cinema and Perversion," *Film and Philosophy* 1: 3-17.

Hammond, P. (ed.) (1978) *The Shadow and Its Shadow: Surrealist Writings on Cinema*, London: British Film Institute.

Lacan, J. (1977) "The Mirror Stage as Formative of the Function of the I," in A. Sheridan (trans.) *Écrits: A Selection*, New York: Norton; London: Tavistock Publications.

—— (1978) *The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis*, trans. A. Sheridan, New York: Norton.

Langer, S. K. (1953) *Feeling and Form*, New York: Scribner.

McGinn, C. (2005) *The Power of Movies*, New York: Pantheon.
Metz, C. (1982) *The Imaginary Signifier: Psychoanalysis and Cinema*, trans. C. Britton, A. Williams, B. Brewster, and A. Guzetti, Bloomington: Indiana University Press.
Modleski, T. (1988) *The Women Who Knew Too Much: Hitchcock and Feminist Theory*, New York: Methuen.
Mulvey, L. (1989) *Visual and Other Pleasures*, Bloomington: Indiana University Press.
Powdermaker, H. (1950) *Hollywood the Dream Factory*, London: Secker and Warburg.
Rodowick, D. N. (1991) *The Difficulty of Difference: Psychoanalysis, Sexual Difference and Film Theory*, New York: Routledge.
Rose, J. (1980) "The Cinematic Apparatus: Problems in Current Theory," in T. de Lauretis and S. Heath (eds.) *The Cinematic Apparatus*, New York: St Martin's Press.
Silverman, K. (1983) *The Subject of Semiotics*, New York: Oxford University Press.
Smith, M. (1995) *Engaging Characters: Fiction, Emotion, and the Cinema*, Oxford: The Clarendon Press; New York: Oxford University Press.
Studlar, G. (1985) "Masochism and the Perverse Pleasures of the Cinema," in B. Nichols (ed.) *Movies and Methods*, vol. 2, Berkeley: University of California Press.
—— (1988) *In the Realm of Pleasure: Von Sternberg, Dietrich, and the Masochistic Aesthetic*, Urbana: University of Illinois Press; New York: Columbia University Press.
Walton, K. (1984) "Transparent Pictures: On the Nature of Photographic Representation," *Critical Inquiry* 11(2): 246–77.
Žižek, S. (1991) *Looking Awry: An Introduction to Jacques Lacan through Popular Culture*, Cambridge, MA: MIT Press.
—— (1992) *Enjoy Your Symptom!: Jacques Lacan in and out of Hollywood*, New York: Routledge.

(٤٢)

السيميوطيقا والسيميولوجيا

جوزيف جي كيكاسولا

برغم أن المجادلات والمناقشات حول العلامات وما تشير إليه تعود إلى الفلاسفة الإغريقيين قبل سقراط، فإن ما نعرفه باعتباره «العلم» المعاصر للعلامات ونظم الإشارة لم يصبح له وجود ملموس إلا بالقرب من نهاية القرن التاسع عشر. كما أن التلاقى بين السيميوطيقا والدراسات السينمائية له تاريخ قصر ومكثف، ولاتزال آثاره نشعر بها اليوم.

والسؤال الرئيسى وراء سيميوطيقا السينما هو: ما مدى المساعدة التى يقدمها لنا البحث السيميوطيقى فى فهم السينما. ومن المتفق عليه بشكل عام أن الرموز والعلامات تعمل تمامًا فى السينما، لكن إلى أية درجة تستطيع أن تحدد الوظيفة الكلية «للمعنى» فى فيلم ما، وإذا ما كانت تعمل وتقوم بوظيفتها فى السينما على نحو مختلف عنها فى الوسائط الأخرى (مثل الأدب)؟ وما يجب أن يكون واضحًا هو أن السيميوطيقا تطورت وتفرعت فى اتجاهات عديدة خلال القرن العشرين. وقامت نظرية السينما باعتناق بعض من خطوط البحث السيميوطيقى، بينما كانت هناك (ولاتزال) خطوط أخرى مهمة لمجالات أخرى، لكنها تظل مهملة أو غير ممثلة بشكل كافٍ فى نظرية السينما (مثل سيميوطيقا توماس سيبوك ١٩٩١ و١٩٩٤، من بين أعمال أخرى).

وربما كان من المهم أن نتعقب التاريخ المعاصر للسيميوطيقا، ونحدد بعضًا من المسائل المهمة فى تطورها، ثم ننتهى إلى بعض الاتجاهات المعاصرة فى سيميوطيقا السينما.

- مولد السيميوطيقا الحديثة

عند نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين، كان هناك مفكران مهمان يمعنان النظر فى علم العلامات، برغم أن كلاً منهما كان يعمل بشكل مستقل تمامًا.

قام فيردينان دى سوسير (١٨٥٧-١٩١٣)، الأكاديمى السويسرى، بتطوير «منهج فى اللغويات العامة»، وهو المحاضرات التى أتى منها كتابه الأساسى فى تطوير السيميوطيقا. كان سوسير مقتنعًا بأن الفهم الأفضل للعلامات هو باعتبارها مواضعات، لا تشير إلى العالم وإنما إلى علامات أخرى، وكما أشار دادلى أندرو (١٩٨٤، ص ٥٩)، فإن النموذج الفرنسى لسيميوطيقا السينما (من خلال سوسير) لا يتناول العلامات باعتبارها أداة للتواصل مع أى شكل من أشكال «الواقع»، وإنما مع علامات ونظم أخرى هى التى تجعل العلامات تقوم بوظيفتها. وهذا ما سوف يصبح نقطة محورية فى الجدل فى فكر القرن العشرين، لأنه يتوجه إلى قلب ما يعتبر الإدراك والتواصل، ودرجة العلاقة بين العقل والعالم.

وبالمثل، قال سوسير بأن العلامات (أو الإشارات) لا تشير من خلال مضمونها الإيجابى الخاص بها، وإنما من خلال المقارنة السلبية أى من خلال مكانها فى نظام العلامات العام، والذى يتحدد من خلال ما ليست عليه العلامات. ولقد تركت هذه الفكرة تأثيرها الكبير على «البنيويين» اللاحقين، مثل عالم الاجتماع كلود ليفى شتراوس، الذى سعى إلى تفسير الثقافة كلها من خلال العلاقات التى تميز نظم العلامات الثقافية (انظر كتابه المهم «الأنثروبولوجيا البنيوية» - ١٩٦٧). بالإضافة إلى ذلك، طور سوسير العديد من المصطلحات الأخرى التى سوف تساعد علماء السيميوطيقا من بعده. ومن هذه المصطلحات: التصريح (المعنى الأبسط والأكثر حرفية للعلامة، مثل التعريف «القاموسى» للكلمة)، والتضمين (التداعيات العديدة، الذاتية، والثقافية، والممتدة، التى يوحى بها مصطلح، مثل اللون الأحمر الذى يعنى «الحزب الشيوعى» فى الصين)، واللفظة (أفعال الكلام الفردية)، واللغة («النظام» الذى يؤسس وينظم أفعال الكلام والذى يولد المعنى لمجتمع ما)، والنموذج الصرفى (طيف المعانى لعلامة واحدة)، والنموذج النحوى (اجتماع واتحاد العلامات فى سلسلة من المعانى، مثلما يحدث فى الجمل)، والدال (الشفرة أو

الرمز المستخدم فى التواصل)، والمدلول (التجسيد الذهنى لما تشير إليه العلامة، فى ذهن المتكلم)... إلخ. وكانت لفكرة سوسير الثنائية - المتزامن مقابل المتعاقب - التأثير الأهم على المعالجة التى تبنتها السيميوطيقا بشكل عام للتواصل، وهى الفكرة التى تؤكد على الطريقة التى تعمل بها الرموز «كنظام» تقدم فيه بشكل متزامن، أكثر من ظهورها بشكل متعاقب. لقد التقط العديد من منظرى السينما هذه المصطلحات، وحاولوا أن يجدوا لها امتدادات سينمائية (على سبيل المثال: اللقطة نموذج صرفى، والمشهد - أو التتابع - نموذج نحوى). وقدم عمل لويس هيلمسليف (١٨٩٩-١٩٦٥) أساسًا نظريًا للامتداد بمفهوم سوسير عن اللغة، لكى يحكم كل أشكال إنتاج العلامات، وليست مجرد العلامات التى تقوم بوظيفتها ببساطة فى اللغويات. بكلمات أخرى، فإنه أعطى منظِّرى السينما سببًا للاعتقاد بأن هناك مبادئ عامة حاكمة، نحكم إنتاج كل العلامات، بما فيها اللغة والسينما، برغم أن مصطلحات لغويات سوسير كان يتم تبنيها للتعبير عن هذه المبادئ.

وكان سى إس بيرس فيلسوفًا أمريكيًا يفكر فى مشكلات مشابهة لما فكر فيه سوسير فى الوقت ذاته تقريبًا. ولأن بيرس كان عالم رياضيات وفيلسوفًا، فقد كان يعمل بشكل صارم على المنطق الشكلى، والطرق التى يمكن بها للسيميوطيقا ونظم المعلومات أن يتم وضع مفاهيم لها من خلال هذه النماذج الصرفية. والبناء المذهل لعمله لايزال ينتظر تطبيقه الكامل فى نظرية السينما، برغم أن هناك محاولات متفرقة لذلك (مثل كتابات رومان جاكوبسون، جاكوبسون وهالى ١٩٧١، وجاكوبسون ١٩٨٧، وكذلك كتاب بيتر وولين «العلامات والمعنى فى السينما» (١٩٦٩-١٩٧٢)، وكذلك كتاب يوهانس إيهرات «السينما والسيميوطيقا» ٢٠٠٥).

وهناك عند بيرس نموذج ثلاثى مؤلف من العلامة، والشىء، والمفسر، وهو نموذج يتناقض مع نموذج سوسير الثنائى للدال أو المدلول، وفى نموذج بيرس هناك «الشىء» الذى تشير إليه العلامة، بما يترك مجالاً لفكرة أنه يمكن أن تكون لدينا طريقة للوصول إلى الواقع خارج الذات. ولقد وجد أصحاب نظريات السينما الواقعية قيمة فى رغبة بيرس فى أن يعتبر العلامة وسيلة للتواصل مع العالم الحقيقى، على عكس عزلة التفسيرات البنائية

(برغم أن القراءات المتفحصة لبيرس توضح أن معالجته ذات ظلال بحيث تستعصى على الاستخدام أو الاستغلال من أى من المعسكرين).

وعلى النقيض، فإن قيام سوسير بوضع «الدال» فى العقل يعد سوسير لمثالية أونطولوجية لعله لم يقصدها، ونموذجه الصرفى مكرس تمامًا للعلامات ووظائفها داخل نظام العلامات. ولقد كانت هذه النزعة الذاتية «السوسيرية» جذابة بالنسبة لأصحاب النظريات الثقافية ونظريات السينما ما بعد الحداثية، الذين يرون أن العوالم الأكثر إثارة للاهتمام البحثى تكمن فى الطرق التى تظهر بها الشفرات والرموز فى الأفلام باعتبارها أعراضًا وأسبابًا للأيديولوجيا (أى أنها ليست حقائق محايدة عن العالم، ولكنها أفكار مبنية اجتماعيًا وشخصيًا).

ومصطلحات بيرس التى تقتبس كثيرًا فى نظرية السينما هى المصطلحات الموجودة فى نظم العلامات كما وضع تصورًا لها: الأيقونة (العلامات التى تدل عن طريق التشابه)، والفهرس (العلامات التى تدل عن طريق علاقة السببية)، والرمز (العلامات التى تدل عن طريق الإصلاح أو الاتفاق الاجتماعى). (ملاحظة من المترجم: يمكن هنا أن نسوق بعض الأمثلة تبسيطًا لهذه المصطلحات: الأيقونة مثل صورة شجرة لتدل على شجرة، الفهرس مثل صورة ساعة لتدل على مرور الزمن، الرمز مثل صورة غروب الشمس لتدل على الموت - ومن الملاحظ أن الرمز لا يكون فاعلاً إلا إذا «اصطلح» المرسل والمتلقى على المعنى). ولقد استفاد بيتر وولين من هذه التصنيفات فى كتابه المهم «العلامات والمعنى فى السينما»، حيث قال إنها يمكن أن تقدم ليس فقط نموذجًا صرفيًا أكثر شمولاً يتم من خلاله دراسة نشاط العلامات، لكنها تكشف عن الضعف فى نظرية السينما الكلاسيكية، حيث إن أغلب المنظرين قبل عام ١٩٧٠ مالوا إلى التركيز على نوع واحد من العلامات فى السينما واستبعاد الأنواع الأخرى (وولين ١٩٦٩ - ١٩٧٢، ص ١٤١). وتظل كتابات بيرس الموسوعية أرضًا خصبة لمنظرى السينما (١٩٨١-٢٠٠٠). وعلى سبيل المثال فإن تصنيف بيرس عن «الأولية» (١٩٥٥، ص ٨٠) ملائم لمنظرى السينما، خاصة الواقعيين والظاهراتيين، لأن هذا التصنيف يشير إلى الحدث الإدراكى الأول، ويعزو إليه الأهمية السيميولوجية، وذلك على عكس مجرد وضعه ضمن آليات الإدراك.

وطوال القرن العشرين، مضت السيميوطيقا فى مسار موازٍ، ومكمل، وأحيانًا متداخل، مع مسار «البنيوية»، وهى الحركة الأكثر اتساعًا والمكرسة للدراسة الأكاديمية للأبنية الأساسية فى الحياة الإنسانية (مثل قيام ليفى شتراوس بتطبيق مبادئ سوسير على علم الاجتماع، والثقافة، والأسطورة). وكما أن اللغة أساسية للنشاط الإنسانى، فقد أصبح من الواضح أن أفكار سوسير عن اللغة كانت فى الحقيقة منبعًا رئيسيًا لكل تيارات البحث البنيوى الأخرى، كما أنه هو نفسه رأى اللغويات باعتبارها نموذجًا لكل السيميولوجيا» (سوسير ١٩٧٢، ص ٦٨). وقد تأكد أن هذا التناول محدد بالنسبة لنظرية السينما.

- نظرية السينما السيميوطيقية

قامت نظريات السينما المبكرة بإدخال عناصر سيميوطيقية فى السينما (مثل تأملات سيرجى إيزنشتين فى الشكل «الهيروغليفى» للتواصل، والمتأصل فى المونتاج السينمائى)، لكن قليلاً من هؤلاء المنظرين الأوائل (إن كان هناك أحد منهم على الإطلاق) هم الذين ركزوا بشكل مكثف على موضوع السيميوطيقا. إنهم ببساطة قدموا أساسًا ما لمنظرى السينما من بعدهم.

ومن بين «السيميوطيقيين» الكلاسيكيين فى السينما، هناك ثلاثة أسماء هى الأكثر بروزًا: رولان بارت (١٩١٥-١٩٨٠)، وجان ميترى (١٩٠٧-١٩٨٨)، وكريستيان ميتز (١٩٣١-١٩٩٣). استمر بارت فى مشاريعه السابقة حول «السيميوطيقا الثقافية» (مثل سيميوطيقا الملبس، والطعام)، والتى بدأها فى «عناصر السيميولوجيا» (١٩٦٤)، ليأخذها إلى التحليل السينمائى. وتناول السيميوطيقا باعتباره ناقدًا ثقافيًا، لذلك كان شديد الاهتمام بما يمكن للسيميوطيقا أن تكشف عنه من الأيديولوجيا الدفينة فى الثقافة، بالإضافة إلى اهتمامه بالطرق التى يمكن بها للسيميوطيقا أن تساعدنا على فهم عمل فنى جديد تمامًا (والعكس صحيح). كما أن عمله «النقد والحقيقة» (١٩٦٦) يقدم ملخصًا للتناقض بين نوع من النقد التطبيقى، وبحث شروط إمكانية كل القراءات ذات المعنى (بارت ٢٠٠٧)، ولقد كان ذلك مسارًا مثمرًا بالنسبة له لكى يمضى فيه. وعلى سبيل المثال، وفى مقابلة

مع صحيفة «كراسات السينما»، امتدح بارت فيلم لوى بونويل السريالى «ملاك الموت» (١٩٦٢)، ليس من أجل ما يعنيه الفيلم أو يرمز إليه (لقد أنكر بونويل نفسه أن للفيلم أى معنى)، بل لكيفية لعب الفيلم بصناعة المعنى ذاته، وكيف يستخدم النماذج النحوية استخدامًا عشوائيًا لكى يكشف عن بناء المعنى. وبهذه الطريقة، فإن «الفيلم ملىء بالمعنى» دون استخدام الدلالة (بارت ١٩٨٥، ص ٢١). وفى مقابلة صحفية لاحقة، يوضح تمامًا هدف المشروع البنيوى السيميوطيقى من خلال مصطلحات متفائلة، ويكشف عن فهم للآليات المنهجية فى صنع المعنى، خاصة على النحو الذى تظهر به فى السينما.

إن أفكار بارت عن السينما تبدو واضحة تمامًا عند تجميع مقالاته فى كتب، كذلك المقالات عن مجالات الثقافة الأخرى، لكن بعضًا من أهم مقالاته عن السينما موجودة فى «الصورة – الموسيقى – النص» (١٩٧٧). وانتقل بارت فى مرحلة تالية من البنيوية نحو ما يمكن تسميته ما بعد البنيوية (أى مصطلح يمكن ربطه على نحو فضفاض بما بعد الحداثة، والعديد من النزعات «ما بعد» الأخرى، والتى نبعت من الشك تجاه أية بنية شاملة للغة، والمعرفة، والحقيقة، كما سوف نناقش لاحقًا). وهذا ما يظهر واضحًا تمامًا فى كتابه «S / Z» (١٩٧٤).

أما جان ميترى فقد تناول السيميوطيقا من خلال تقاليد نظرية كبرى فى السينما، محاولاً أن يقدم – ويوفق بدرجة ما بين – الأسئلة الميتافيزيقية العامة عند المنظرين السابقين، وذلك من خلال تحليل أكثر عملية وتحديدًا، تتيحها السيميوطيقا. ودراسته «جماليات وعلم نفس السينما» (١٩٦٣–١٩٩٧) تقدم تأملاً شاملاً ومفكرًا فى السيميوطيقا، فى ضوء نظرية السينما السابقة. وهو يعارض نظريات الشفافية الساذجة عند أندريه بازان، قائلاً إن السينما لا تقدم لنا تواصلاً مباشرًا مع الواقع، ومع ذلك فإنها تعطينا تواصلاً مع صورة ثرية، مع «نظير» للواقع، نظير يحمل معه آثارًا لما هو حقيقى. وتناول ميترى ذو الظلال المرهفة يضع فى اعتباره كل الطرق التى تقوم بها العناصر المختلفة فى السينما بوظيفتها فى إنتاج المعنى من خلال قوة (أو سلطة) النظير، وبذلك قدم ميترى واحدًا من أكثر التعليقات عمقًا وفكرًا حول الوظائف السيميوطيقية للسينما. إن ميترى يصر على حدود (وقصور) التناول اللغوى، حيث إنه لا يوجد نموذج عام وشامل للغة

السينما، لكنه يتحدث عن معنى يمكن به رؤية السينما كلغة: بطريقة سياقية، حيث تتفاعل عناصر فيلم ما وتخلق المعنى مع بعضها البعض. والعمل اللاحق لميترى «السيميوطيقا وتحليل السينما» (١٩٨٧، ٢٠٠٠) يهدف على نحو أكثر تحديدًا إلى القضايا السيميوطيقية السينمائية، خاصة كما عبر عنها كريستيان ميتز، وحولها آخرون، عند نهاية السبعينيات وخلال الثمانينيات. والموقف الأساسى لميترى فى هذا الكتاب (وهو تجميع لمقالات) أنه «برغم أن السيميولوجيا قادرة على أن تقول كيف أن شيئًا يشير إلى دلالة، فليست لديها طريقة لأن تقول كيف يفعل ذلك»، وكل «منهجياتها تأتى بعد حدوث الدلالة بالفعل» (٢٠٠٠، ص ٢١). وعلى عكس وارين باكلاند وديفيد بوردويل (سوف نناقشهما لاحقًا)، فإن ميترى يشك كثيرًا فى تطبيقات النحو التوليدى العام عند ناوم تشومسكى باعتباره بناء شاملاً للسينما، لأن ميترى يرى أن «الصور لا تُخلق أبدًا لكى تشير»، وإنما لكى تخلق «نوعًا من الخطاب يقاوم تمامًا أية قواعد للغة» (ص ٢١). ومع ذلك فإنه يصر على أن السيميوطيقا يمكن أن تظل مفيدة، لأنه «برغم أن اللغة ليست نموذجًا، فإنها تظل قاعدة أساسية للمقارنة، «سيميولوجيا مفتوحة»، تقوم على علاقة عارضة ومشروطة دائمًا بين الشكل والمضمون» (ص ٢٣).

وكريستيان ميتز هو أشهر الأسماء فى عالم السيميوطيقا السينمائية وسيميولوجيا السينما «الكلاسيكية». وكتاب ميتز «اللغة السينمائية» (١٩٧٤ أ، من مقالات كتب معظمها فى أواسط الستينيات)، يعالج على نحو مباشر القضايا «البنائية»، أى الطرق المادية التى تجسد السينما بها وتعطى المعنى، بصرف النظر عن ضرورة تطوير علم معرفة شامل. وهو يعالج عناصر محددة من السينما (أنواع اللقطات، إستراتيجيات المونتاج... إلخ)، معتمدًا على كل من سوسير وبيرس، محاولاً أن يميز بين بنائها ووظيفتها كعلامات. لقد كان مشروعه ليس وصف ما تعنيه السينما، وإنما كيف تعنيه. وبرغم أن السيميوطيقا ارتبطت تاريخيًا باللغويات، فإن ميتز - السيميوطيقى السينمائى - يقضى وقتًا كبيرًا فى تحديد أنواع الدوال المكتوبة أو المنطوقة، وكيف أنها أكثر تحديدًا، ومرونة، واستقلالاً عن دوالها، بالمقارنة مع الدوال السينماتوغرافية.

وفى الحقيقة أن ميتز كان مقتنعًا بأن السيميوطيقا يمكن تطبيقها على السينما بشكل عام، وذلك لعدة أسباب. فالسينما ليست وسيطًا للتواصل فى اتجاهين (أى أن المرسل يظل مرسلاً، والمرسل إليه مرسلاً إليه فقط - المترجم)، وذلك يعوقها أن تطور «نظامًا» للتواصل. وبالمثل فليس هناك فى السينما ما يعادل «الإفصاح المزدوج» (مصطلح يعنى فى اللغة أن للكلمة ككل معنى، لكن أجزاءها الصوتية ليس لها معنى - المترجم)، أى أن الإفصاح الأول (أو الفكرة) يمكن توصيله، لكن ليس هناك معادل سينمائى للإفصاح الثانى فى اللغة المنطوقة أو المكتوبة (الوحدة الصوتية «الفونيم»، والحرف)، حيث إن الوحدة الأساسية فى السينما (اللقطة) تكون فى الأغلب مكونة من عناصر متعددة لا يقوم فيها عنصر بالوجود منفردًا. وباستخدام المصطلحات اللغوية، يمكن مقارنة اللقطة بعبارة، أو جملة، ولكن ليس بحرف على الإطلاق. وباختصار، فإن ميتز يستنتج أن السينما ليست (لغة)، ليست نظامًا لغويًا شاملاً للتواصل فى الاتجاهين، وإنما هى (كلام).

لذلك - وطبقًا لميتز - فإن التشبيه مع اللغة المكتوبة أو المنطوقة هو تشبيه مراوغ، لكن ذلك لا يثنيه عن البحث عن السيميوطيقا السينمائية اعتمادًا على مبادئ لغوية معدلة، نظام سينمائى خاص للمعنى (والذى يبدأ عنده ليس من التشبيه مع اللقطة، وإنما من المشهد أو التتابع أو النموذج النحوى).

وكانت ذروة محاولات ميتز السيميوطيقية الأولى هى ما اشتهر باسم «النحو الكبير للسينما»، والذى كشف عنه فى الفصل السادس من «اللغة السينمائية»، وهو «جدول شامل من التراتيب المشفرة - ذات النظم الخاصة - لأنواع مختلفة مستخدمة فى السينما» (ص ١١٩). وهذا الجدول لا يتبع «النماذج الصرفية» عند سوسير، وإنما «النماذج النحوية»، أى الطرق التى يتم بها تجميع وحدات مختلفة من المعنى (لقطات) معًا لخلق سلسلة من الدوال التى تتعاون لخلق المعنى. وهى تتألف ليس من وحدات صوتية (فونيمات) وإنما من نماذج صرفية أولية، وسلسلة من التجسيدات السينمائية الأساسية (اللقطات) المتاحة لصانع الفيلم، لخلق فيلم روائى. وكان ميتز يؤمن بأن هذا «الجدول» هو بدايات قواعد اللغة السينمائية، إنه قائمة بالوحدات الأكثر أساسية للترتيب المكانى الزمانى المتاح لصانع الفيلم. والنماذج الصرفية التى وضعها فى القائمة هى: ١- اللقطة المستقلة بذاتها (والتى

لها عديد من الأنماط الفرعية، والتى تجمعها حقيقة أنها يمكن أن تقوم بذاتها من بعض الأوجه)، ٢- والنماذج الصرفية المتوازية (موتيفتان تنشأ بينهما علاقة، لكنهما ليستا مرتبطتين زمانيًا ومكانيًا، مثل الصور المتقابلة بين مدينة مزدحمة وريف هادئ)، ٣- النموذج الصرفى القوسى (لقطات تنتظم حول مفهوم أو تيمة، وليس فى وحدة زمانية)، ٤- النموذج الصرفى الوصفى (لقطات تقدم باعتبارها جزءًا من واقع مكانى ذى وجود مشترك)، ٥- النموذج الصرفى التبادلى (لقطات تقدم باعتبارها واقعًا زمنيًا متزامن، مثل «القطع المتبادل»، للإيحاء بأن أشياء تحدث فى وقت واحد حتى لو كانت متباعدة مكانيًا)، ٦- المشهد (لقطات متنوعة ترتبط معًا لكى تقدم وحدة زمانية مكانية، تدرك كما لو لم تكن هناك انقطاعات زمانية مكانية، برغم «الانقطاعات» فى المونتاج)، ٧- المشهد المكون من فقرات (نموذج صرفى يوحى بتقدم حدث من خلال تقديم مراحل مختلفة للحدث، خاصة من خلال «ضغط» الزمن)، ٨- المشهد العادى (النموذج الصرفى الذى يفترض أن تكون التفاصيل التى «ليس لها تأثير مباشر على الحبكة» محذوفة أو مختفية من خلال مونتاج الاستمرارية).

وسواء كان ميتز قد قدم بالفعل تكثيفًا للتعبير السينمائى إلى أكثر وحداته الدالة أساسية، فإن ذلك قد أصبح نقطة نقاش حاد بين دارسى السينما. لقد تم تقديم نماذج مضادة (خاصة من الأفلام الطليعية غير الروائية)، وكان التحدى أمام السيميوطيقيين السينمائيين هو التطور على أساس جهود ميتز الأولية القيِّمة. وهناك آخرون جادلوا بأن كل تلك الجهود كانت على أساس خاطئ، حيث إن تصنيف ميتز كان شديد الخضوع للطريقة اللغوية فى التحليل.

ولقد كان ميتز فى مركز هذا الجدال، وسرعان ما قام بتنقيح موقفه من العلاقة بين اللغة والسينما فى كتابه «اللغة والسينما» (١٩٧٤ ب). وفى هذا الكتاب ومقالاته التالية، انحاز ميتز إلى طريقة سيميوطيقية أكثر عمومية، طريقة تنطبق على كل نظم التواصل، وليست طريقة تختص فقط باللغويات. كما أنه ابتعد عن بقايا الافتراضات المسبقة «الواقعية» عند بازان، والذى كان متهمًا بها فى عمله السابق. وبرغم أن «اللغة والسينما» ظلتا «بنيويتين» فى معالجته، فإنه أظهر تأثرًا بسيميوطيقا ما بعد البنيوية، موضحًا توجهه إلى «المرحلة الثانية» من نظرية السينما السيميوطيقية، حيث يفسح موضوع السيميوطيقا

مجالاً للعديد من الافتراضات فيما يتعلق بطبيعة المتفرج، وطبيعة التفسير، والدرجة التى يمكن بها تعميم تجربة الفرجة.

وباختصار، حاول ميتز أن يصف - بكلمات أخرى، أن يخلق نموذجًا صرفيًا مفيدًا لفهم - كيف أن الأفلام تنقل معانيها عبر شفرات وسيطة. ولقد استقر على مصطلح «الشفرة» (بدلاً من «الوحدة اللغوية» أو «المورفيم»)، لأنه بالتحديد مصطلح أكثر عمومية لا يتضمن أى جوهر مادى أو تحديد لغوى، لكنه يقوم بعمل الوحدة المرنة للمعنى التى تعمل من خلال السياق والشبكة. وسرعان ما ابتعد ميتز عن أى إيحاء «بازانى» متأصل للواقع الشفاف فى السينما، ليصر على أن النظير السينمائى الكامل هو - فى جوهره - شبكة من الشفرات المتفاعلة مع بعضها البعض، (وهى حجة منتشرة فى كل صفحات «اللغة والسينما»)، وبمجرد وضع هذا الافتراض المسبق، يصبح السؤال حول ما «الشفرة» متسعًا ومعقدا بالفعل، حيث إن المصطلح يفترض مسبقًا أن شيئًا موجودًا يقوم بمقام شىء آخر فى تجربتنا. وبالفعل فإن مصطلح «الشفرة» سوف يتم تطبيقه على كل شىء، بدءًا من التجسيدات الذهنية، وحتى الأشياء المادية، فى العرض السينمائى.

وبعض الشفرات خاصة بالسينما، فهى تعطى رسالة لا يمكن إنكارها من خلال الوسائل المتفردة للسينما (مثل الصور المتحركة المتعددة، والموجودة فى كل الأفلام). كما أن هناك شفرات أخرى غير خاصة بالسينما، فهى مشتركة مع لغات أخرى أيضًا، وهى مفتوحة للعديد من التضمينات والتفسيرات (مثل مغزى وجود شخصية ترتدى ملابس سوداء). والعلاقة بين الشفرة الخاصة بالسينما والشفرة غير الخاصة بها علاقة مهمة، لأنها تعيدنا مرة أخرى إلى سؤال المغزى: كيف تجسد السينما شيئًا أو توصله؟ ليس من الواضح أن ميتز استقر على إجابة عن هذا السؤال، برغم أنه قدم بالفعل مصطلحات مفيدة لمعالجته. والعلاقة بين هذين العالمين من الشفرات علاقة دقيقة وواهية أحيانًا. ويقدم كل من روبرت ستام، وروبرت بيرجوين، وساندى فليترمان لويس، النموذج التالى: «اللون» غير خاص بالسينما، لأنه ينتمى إلى العديد من الفنون والتجارب، لكن تجربة التكنيكلر فى خمسينيات القرن العشرين نوع شديد الخصوصية من الشفرات، فهو يشير فقط إلى مرجع سينمائى (ستام وآخرون ١٩٩٢، ص ٤٩). وفى اتجاه مزيد من تعقيد الأمر،

فإن معانى الشفرات تكون فى الأغلب متعددة، ومن الأفضل تقييمها من خلال الشفرات الفرعية. والتى تقدم أمثلة أكثر تحديدًا وخصوصية للشفرة فى فيلم معين، أو فترة تاريخية معينة، أو أعمال مخرج معين، أو الثلاثة جميعًا. وعلى سبيل المثال فإن ميتز يمكن أن يعتبر الإضاءة شفرة، وأسلوبًا معينًا فى الإضاءة شفرة فرعية (مثل الإضاءة من المقام العالى).

لذلك فإن مصطلح «الشفرة» يمثل نقطة انتقاد لميتز، لأنه يستخدمه على نحو ملتبس، بينما يبقى على مفسريه أن يبحثوا عما كان يعنيه بالضبط. ويقترب ستام، وبيرجوين، وفليترمان لويس، من توضيح موقف ميتز: «الشفرة عند ميتز هى حساب تفاضل وتكامل منطقى فيه العديد من التبابيل والتوافيق المحتملة» (١٩٩٢، ص ٤٩)، حيث تلتقى كل العناصر الممكنة (الشفرات) فى شىء يمكن أن يطلق عليه «فيلمًا». وفى ضوء هذه المجموعة الواسعة الفضفاضة من الاحتمالات، ليس من الغريب أن أغلب الفوائد الممكنة فى النظام السيميوطيقى عند ميتز تقع فى مستوى الشفرة الفرعية التاريخية، والمتجسدة.

لقد تأثر العديد من منظرى السينما بجهود ميتز الرائدة، وهناك أحدهم يستحق المناقشة بشكل خاص، على الأقل لأن عمله يمثل انتقالاً من السيميوطيقا البنيوية إلى مرحلة ثانية أكثر ضبابية. إن السينمائى وصاحب النظرية البريطانى بيتر وولين (فى كتابه «العلامات والمعنى فى السينما»، ١٩٦٩-١٩٧٢)، الذى اختار أن يعتمد على كل من سى إس بيرس وسوسير من أجل سيميوطيقا السينما عنده، ومن المؤكد أنه قد نتج عن ذلك بعض التمييزات المفيدة، بالإضافة إلى بعض الأفكار المهجنة القيمة. والأكثر وضوحًا هو أن ما قام به بيرس من التمييز بين الفهرس، والعلامة، والرمز (الأدق هو: بين الأيقونة، والفهرس، والرمز - المترجم)، قد ساعدنا على فهم الارتباطات والإرشادات المرجعية التى تعطيها لقطات ومشاهد معينة. إن الأيقونة (علامة تدل بواسطة التشابه) تمضى إلى قلب التجسيد السينمائى ذاته. والفهرس يساعدنا على فهم الطريقة المختصرة (أو طريقة الاختزال) التى يمكن أن تحقق بها السينما التواصل بسرعة (على سبيل المثال، لقطة لثرموستات - الأدق: «ترمومتر»، المترجم - يرتفع فيه المؤشر ليعنى ارتفاعًا فى درجة الحرارة، برغم أننا لا نرى بالفعل درجة الحرارة وهى «ترتفع»، إننا نرى إشارة فهرسية، أو إشارة بين السبب والنتيجة). أما الرمز الاصطلاحى الشائع فيساعدنا على فهم جزء

كبير من الدراسات السينمائية، والدراسات الثقافية المتخصصة فى الطرق التى تقوم بها الثقافات المختلفة فى أزمنة مختلفة بتفسير وبناء المعانى لطيف واسع من العناصر فى الأفلام.

ومع ذلك، وفى خاتمة الطبعة المنقحة لكتاب وولين فى عام ١٩٧٢، يقرر: «لم أعد أعتقد أن مستقبل السينما يكمن ببساطة فى الاستخدام الكامل لكل الشفرات المتاحة. إننى أعتقد أنه تجب مواجهة الشفرات بعضها بالبعض، وأن الأفلام نصوص يجب بناؤها حول تناقضات الشفرات» (ص ١٧٣). ويمكن رؤية أثر ما بعد حداثى وجذرى فى هذا الاقتباس: «النص ليس أداة للتواصل، وإنما هو تحدٍ للغموض الذى يمكن أن يتسبب فيه التواصل» (ص ١٦٣).

لذلك، فى بدايات نظرية السينما السيميوطيقية، كانت هناك نزعة مثالية حداثية لإضفاء سمة «شمولية» على معرفتنا بنظم العلامات الإنسانية، وفى السينما فى حالتنا هذه. كانت العناوين يتم خلقها لكى «تعلق» على عناصر السينما، بهدف خلق «قواعد لغة» عامة للسينما يمكن أن تساعدنا فى تحليل وفهم الأفلام، من كل الأنماط الفيلمية، والقوميات، والأزمنة. إن السيميوطيقا لم تكن أقل من كونها محاولة لتطوير نموذج فى تحليل وفهم «جوهر» السينما.

لكن مثل هذه التعميمات الشمولية كانت عصية على التطور والتجسيد، ومثل مشروعات «حديثة» أخرى فى مجالات بحثية أخرى، تزايدت الشكوك القوية حول بناء شامل للمعرفة. وعندما قام مفكرون «ما بعد حداثيين» (مثل جاك ديريدا، وميشيل فوكوه)، بمزيد من الانتشار خلال السبعينيات، تحورت السيميوطيقا إلى معالجة مفيدة (ولكن محدودة) للنقد الإيديولوجى لهذا الفيلم أو ذاك، فى هذه الثقافة أو تلك، فى هذه الفترة أو تلك.

ومن أجل الحفاظ على نظرياتهم ذات أهمية وإمكانية فى التطبيق بعيدًا عن الذاتية الكاملة التى لا يمكن التواصل معها، بحث العديد من المنظرين فى السبعينيات والثمانينيات إلى تأسيس البحث فى مياه عكرة فى عالم التحليل النفسى. لقد حاولوا فى الأغلب استخدام منهج سيميوطيقى ذى ظلال ما بعد حداثية – وإعطاءه تطبيقات فى «الدراسات

الثقافية»، أى فى قضايا السياسة، والنوع (الرجل / المرأة)، والهوية. ولأنهم افترضوا أن التضمينات بالغة التعدد والذاتية حتى إنها تستعصى على «التشفير»، فإنهم قد أملوا فى أن يؤدى تطبيق التحليل النفسى إلى بعض الآلية الشاملة، يمكن أن تتحقق بفضلها التضمينات والمعانى، والمنهج الذى نتج عن ذلك سوف يسود نظرية السينما طوال العشرين عامًا التالية.

- المرحلة الثانية: ما بعد البنيوية وسيميوطيقا علم النفس

وسط التوترات السياسية فى أواخر الستينيات، فإن ظهور النماذج النظرية الأخرى بدأ فى التنافس مع البنيوية، ليثير نزعة فى تحوير المناهج البنيوية من خلال السياسات الجذرية (مثل لوى آلتوسير، الذى عالج الأيديولوجيا باعتبارها عنصرًا بنائيًا فى المجتمع)، أو من خلال التحليل النفسى (مثل لاكان، الذى قال إن اللاوعى مبنى مثل لغة). وفى وقت قصير نسبيًا، فإنه تم هجر البنيوية «العلمية» كأنها حلم شمولى، ولكن بعد استخلاص أفكار مؤثرة مهمة منها. وكما قرر ستال وآخرون ببلاغة وإيجاز: «لم يعد مركز الاهتمام هو العلاقة بين «الواقع» والصورة الفيلمية، وإنما هو الجهاز السينمائى ذاته، ليس بمعنى قاعدة الأدوات السينمائية مثل الكاميرا، وآلة العرض، والشاشة، ولكن أيضًا بمعنى المتفرج باعتباره ذاتًا راغبة، تعتمد المؤسسة السينمائية عليها باعتبارها موضوعًا وشريكًا. وفى هذه المرحلة انتقل الاهتمام من أسئلة مثل «ما طبيعة العلامات السينمائية وقوانين الجمع بينهما»، و«ما النظام النصى؟»، إلى أسئلة مثل «ماذا نريد من النص؟»، و«ما استثمار الفرجة من النص؟» (١٩٩٢، ص ٢٢).

وفى هذه المرحلة نرى موضوع السيميوطيقا الحقيقى ذاته، أى الدراسة المنهجية للعلامات وصنع المعنى، وإفساح الطريق أمام البحث الذى ينبع بشكل طبيعى من هذه الدراسة. وبتشجيع من المفكرين فى المجلة السينمائية المهمة «سكرين»، نظر دارسو السينما فى علم النفس عند سيجموند فرويد وجاك لاكان بحثًا عن أفكار مضيئة حول موضوع المتفرج، وحل مصطلح «الذات» مكان مصطلح «المتفرج»، حيث لم يعد يُنظر إلى المتفرج السينمائى باعتباره شخصًا مستقلاً بذاته، وإنما هو موضع لتأثيرات متعددة، بدءًا

من اللاوعى العميق غير العقلانى، وحتى التحيزات الثقافية للأيديولوجيات السائدة (مثل الرأسمالية)، وبناء النوع (أى النزعة الجنسية، والأبوية... إلخ).

وبرغم أن النقد الذى يعتمد على التحليل النفسى ليس دراسة سيميوطيقية فى حد ذاته، فإنه يقوم على مبادئ سيميولوجية أسسها سوسير، عندما عالج لاكان مفهوم «المعنى من خلال الاختلاف»، و«الغياب»، فى عملية صنع المعنى، وذلك عند تنظيره لتطور الهوية الإنسانية. وبالفعل فإن لاكان أدرك «اللاوعى» باعتباره بناء يشبه اللغة، كما عالج عددًا من أفكار سوسير. وعلى سبيل المثال، فإن الفكرة «السوسيرية» عن «الذات المنقسمة» الثنائية (أى بين عمليات الوعى واللاوعى، حيث لا توجد ذات «إيجابية»، لكن يتم صنع هذه الذات من خلال إدراكها لذاتها واختلافها)، هذه الفكرة كانت بالغة التأثير فى هؤلاء الذين سوف يستمرون فى «تفكيك» المشروع الإنسانى الغربى. وقد أدى هذا أيضًا إلى مجموعة من الأفكار المتعلقة بكيف أن الذات «المبنية» ودوافعها اللاواعية يمكن أن تغذى عملية صنع المعنى فى الفرجة السينمائية. ومن الجدير بالذكر أن البحث العلمى «الموضوعى» عند ميتز سرعان ما تحول تجاه المفاهيم ما بعد البنيوية مثل «إزاحة» صنع المعنى (أى التطور الديناميكى المستمر للمعنى، فى مقابل المعانى الثابتة)، والتحليل النفسى فى كتاب آخر هو «الدال المتخيل» (١٩٨٢)، وهو الكتاب المكرس فى أغلبه للذات، أكثر من البناء «الموضوعى» أو نظام صنع المعنى.

إن لاكان يأخذ مفاهيم فرويد عن الرغبة، ويمتد بها إلى الاستخدام اللغوى، ويرى دخول الطفل إلى اللغة باعتباره متماسًا مع التعبير عن طاقة جنسية. وبهذه الطريقة فإن اكتشاف التحليل النفسى للرغبة هو بدوره مشروع سيميوطيقى، برغم أنه غير متعلق بنظم صنع المعنى بقدر تعلقه بالأسس النابضة، الخفية، غير الواعية، لصنع المعنى. وعلى سبيل المثال، فإن لاكان يفترض أن استخدام اللغة، والفن، والتعبير، وصنع المعنى... إلخ، هى جميعًا تجسيدات لذات تحاول إعادة اقتناص خيال شمولية ووحدة الذات والموضوع معًا، والتى تعاش بشكل بدائى فى مرحلة الطفولة الأولى. إن ذلك قد خلق جانبًا كبيرًا من نظرية جديدة، تعرضت للهجوم لأنها تقدم أساسًا مشكوكًا فيه إلى حد كبير عن «الذات»، وكان

المهاجمون هم أصحاب النظريات الإدراكية، الذين قالوا بأن هذه النظرية الجديدة تتجاهل تقليدًا آخر تمامًا (أى علم النفس الإدراكى، والفلسفة التحليلية).

ومن المشهور عن لاكان أنه قال أننا «منطوقون بواسطة الثقافة»، بدلاً من كوننا نتحدث من خلال الثقافة. فى مركز القلب من هذا القول نزعة راديكالية تقف على حدود الحتمية، وتلك الحتمية ذاتها هى التى تؤدى بأصحاب الفلسفة الإدراكية المعرفية إلى انتقاد الكثير من نظرية السينما المعاصرة (ستام وآخرون ١٩٩٢، ص ١٣٢). ومن خلال تلك الرابطة الوثيقة بين الثقافة والإدراك، لم يستغرق الأمر طويلاً من بعض المنظرين لتحديد «الجهاز» الثقافى والسينمائى الكامل باعتباره عرضًا من أعراض العصاب، والكبت، والأيديولوجيا، عند الإنسان. وبرغم أن نظرية «الجهاز» عند جان لوى بودرى (١٩٨٦) ليست «سيميوطيقية» على نحو صريح، فإن من الواضح أنها تنبع من المشروع السيميوطيقى فى تحوله من خلال التحليل النفسى وما بعد البنيوية النقدية.

وبالنسبة للدراسة السيميوطيقية ذاتها - التى تركز على صنع المعنى (والدلالة) وعملياتها، وليس على الذات - فإن ما بعد البنيوية وما يسمى بحركات ما بعد الحداثة قد توقفت بشكل عام عن تطبيقاتها على الدراسات السينمائية (برغم استمرار السيميوطيقا بوصفها فرعًا مستقلاً من الدراسة). أما منظريًا ونقاد ما بعد البنيوية السينمائيون (مثل ستيفن هيث ١٩٨١)، استمروا فى مفاهيم مثل «الفتق» و«الشرخ» و«لعب الدوال»، لإلقاء الضوء على صعوبة (أو استحالة) أى نظام سيميوطيقى «شمولى». ومع ذلك فإنهم يفعلون ذلك عادة من خلال العديد من المفاهيم التى وضعتها البنيوية، مثل مفهوم سوسير عن المعنى مبنى من خلال «الاختلاف» وليس «الحضور» (أو الوجود). وكما يكتب سام رودى، فى معالجة ما بعد البنيوية لكتاب ميتز البنيوى «اللغة السينمائية»:

«إن السيميوطيقا السينمائية عند ميتز تحدد بداية السيميوطيقا النقدية للسينما. والثغرات والتناقضات فى كتاباته تشير إلى ضرورة العودة الأصيلة إلى النص، ليس باعتباره نقطة نهاية أو هدفًا نهائيًا، وإنما باعتباره افتتاحية، مبادرة، استهلالاً لما لا نهاية له من الاختلاف، واللعب، والمتعة» (رودى ١٩٧٥، ص ٢٢-٢٤).

ولهذا السبب، اقترح العديدون أن ما بعد البنيوية هى فى الحقيقة امتداد، ونهاية طبيعية، للبنيوية، ويجادل البعض أنها نقد واختلاف جذرى عنها، ليستمر هذا الجدال.

- تيارات أخرى

بالطبع فإن هذه النظرة العامة لا تنصف كل المفكرين أصحاب المواقف ذات الظلال، الذين قد لا يجدون مكانًا بسهولة بين المعسكرات التى وصفناها سابقًا. وهناك بعض المفكرين المعاصرين - كلهم لايزال مؤثرًا حتى اليوم - يستحقون الذكر. إنهم يشيرون إلى بعض المناقشات المتفرقة التى ولدتها السيميوطيقا، بالإضافة إلى اتجاهات مختلفة يمكن أن تتخذها نظرية السينما السيميوطيقية فى المستقبل.

ومن المشهور عن أومبرتو إيكو، أنه أخذ سيميوطيقا السينما إلى ما وراء التراث اللغوى، وإلى علم أكثر اتساعًا للعلامات. كما أن من المشهور عنه دفاعه الصارم عن أهمية السيميوطيقا فى وجه الواقعيين والظاهراتيين، خاصة فى تحليله المفصل لطرق كيف أن «الأيقونية» يتم تشفيرها، عندما اتخذ خطوة مهمة فى تسمية أبعاد الإدراك والتجربة باعتبارها شفرات (إيكو ١٩٧٦، ص ٥٩٠). إن المنهجية - التى تفترض وجود المواضعات والثقافة عند كل مستوى من مستويات الإدراك - تؤدى به إلى تحليل أكثر العناصر دقة وتناهيًا فى الصغر فى الكادر السينمائى، باعتباره ملعب مكونات السيميوطيقا السينمائية. ومن المعروف أنه اقترح - فى البحث المهم الذى سبق أن ذكرناه - أن السينما لا تحمل فقط الإفصاح المزدوج (على عكس ميتز)، ولكنه إفصاح ثلاثى: الإشارة seme (الوحدة الأصغر من المعنى التى يمكن إدراكها على الفور ، مثل «رجل أشقر طويل يقف هنا يرتدى بدلة بيضاء»)، والعلامة («وجه إنسانى، أنف»، «سطح مربع»)، والشكل («الزوايا»، «تباينات الإضاءة»، «الانحناءات»، «العلامات بين الموضوع والخلفية») (انظر نيكولز ١٩٧٦-١٩٨٥، ص ٦٠١،٦٠٢). ويستمر إيكو فى الكتابة حول القضايا السينمائية والثقافة المعاصرة، برغم أن فكره الأصلى يتحدى فى العادة التصنيف باعتباره «بنيويًا» و«ما بعد بنيوى».

ومن الصعب المغالاة فى أهمية جيل دولوز (١٩٢٥-١٩٩٥) بالنسبة لنظرية السينما المعاصرة. وهناك فصل خاص فى الكتابة للدراسة المتأنية فى فكر دولوز - وفى العادة يكون صعبًا تلخيص أو تحديد صاحب نظرية مراوغ مثل دولوز، لكن ربما يكون من الأفضل أن نقول باختصار إنه يرضى السيميوطيقيين بتخليه عن نموذج «النظير» عند الواقعيين، لكنه يثير استهجان السيميوطيقيين بعلم المعرفة الخاص به، والذى يعقد المعنى، واللغة، والتصنيف. وبدلاً من ذلك فإن دولوز يتحدث من خلال مصطلحات «المادة العلاماتية» للصور (وليس الشفرات، ولكن مادة لها القدرة على صنع المعنى)، وهى فى تطور حيوى دائم من خلال عملية المعنى (١٩٨٩، ص ٢٩). وهو يرى السينما ليس باعتبارها لغة أو نظامًا لغويًا، ولكن باعتبارها «مضمونًا مفهومًا يشبه افتراضًا مسبقًا، شرطًا، علاقة ضرورية تبنى اللغة من خلالها «موضوعاتها» الخاصة بها (الوحدات والعمليات الدالة)» (١٩٨٩، ص ٢٦٢).

لقد كانت الظاهراتية من «التقاليد المهمَلة» فى العقود الأخيرة (أندرو ١٩٨٥، ص ٦٢٥)، لكن بعض الدارسين فى دراسات السينما نجحوا فى الجمع بين أفكار دولوز وميتز وأفكار موريس ميرلو بونتى، وحتى أفكار إدموند هوسيرل. إن الظاهراتية هى دراسة التجربة (المعايشة)، كذلك فإن العملية الظاهراتية السيميوطيقية تركز على «حدث» المعنى، أى تجربة الذات أو الجسد وهى تقابل المعنى فى السينما وتلتقى به. ومن المفكرين البارزين فى هذا المجال فيفيان سوبشاك (١٩٩٢، ٢٠٠٤)، ولاورا يوماركس (٢٠٠٠، ٢٠٠٢). ومن المثير للاهتمام أن هؤلاء المنظرين (مع ملاحظة أن من سبق ذكرهما هما امرأتان - المترجم) يبدون الرغبة فى وضع الأفكار والاكتشافات من العلوم «الصعبة» فى اعتبارهم (مثل علوم الجهاز العصبى)، ليكونوا جسرًا فوق ما كان طوال العقود الأخيرة انقسامًا بين ما هو ثقافى وما هو علمى فى الدراسات السينمائية.

وهؤلاء الذين يقفون على الجانب «الآخر» من الانقسام يصنفون بشكل عام باعتبارهم «منظرين إدراكيين»، وانظر الفصل الخاص المعنون «نظرية الإدراك» فى هذا الكتاب من أجل فهم أكثر شمولاً لتلك المجموعة الفضفاضة من الأفكار، لكن النظرية الإدراكية ترى اللغة أساسًا باعتبارها إحدى وسائل التواصل الإنسانى من بين وسائل عديدة، دون

أن تكون هذه الوسائل معتمدة على اللغة. لذلك فإن هؤلاء المنظرين يشكون فى أن اللغة هى سلف السيميوطيقا ونظريتها التى ولدت عنها. وهم ينظرون فى العادة إلى الأبنية البيولوجية لإتاحة قاعدة معرفية شاملة ما لإعادة النظر فى موضوع العلامات، وكيف تتطور، والدرجة التى يتم بها بناء المعنى على نحو اجتماعى، وتجميعه على نحو إدراكى، وتحديده على نحو بيولوجى (على سبيل المثال: ديفيد بوردويل «صنع المعنى» ١٩٨٩، نويل كارول «تنظير الصورة المتحركة ١٩٩٥). إنهم يؤكدون بالفعل دور العلامات فى التجربة السينمائية، لكنهم بشكل خاص يرون مفتاح التفسير وصنع المعنى فى نموذج «الاستدلال» المعرفى، وليس فى النموذج الشفرى أو الدلالى.

ومع ذلك، فإن بعض الأصوات المعاصرة حاولت التوفيق بين معسكر الدراسات الثقافية ومعسكر الإدراكيين. إن كتاب «السيميوطيقا الإدراكية للسينما» لوارين باكلاند يونج بعض المنظرين الإدراكيين (مثل جريجورى كورى ١٩٩٥)، على خصومتهم الوهمية مع سيميوطيقيين مثل ميتز، ويدافع عن فكرة المشروع السيميوطيقى. ومع ذلك فإن باكلاند يوافق على أن بعض النقد الموجه إلى المرحلة الثانية من السيميوطيقا نقد مشروع (خاصة فى الإيحاء بوجهة نظر سلوكية «سلبية» تجاه المتفرج باعتباره ذاتًا مبينة أيديولوجيًا، وبدون إرادة على المقاومة). ويقول باكلاند بأن نظرية السينما السيميوطيقية لم تمت حقًا بعد المرحلة الثانية، وأنها خبت فقط بعيدًا عن الأضواء (خاصة فى أمريكا). وقد قام بعض تلاميذ ميتز فى الاستمرار، حتى لو كانوا قد أدمجوا بعض السيميوطيقيين الذين تم إهمالهم مثل تشومسكى (قام باكلاند بدراسة أعمال فرانشيسكو كازيتى، وروجر أودين، وميشيل كولان، ودومينيك شاتو، وجون إم كارول). وينادى باكلاند بشكل خاص «بسيميوطيقا معرفية إدراكية»، توازن بين ما يراه باعتباره نزعة سلوكية فى «تقاليد التحليل اللغوى (مثل سوسير، وميتز... إلخ)، و«المبالغة فى التأكيد على المتفرج باعتباره ذاتًا عقلانية مستقلة» فى تقاليد الفلسفة الإدراكية.

خاتمة

هل السينما لغة؟ من الناحية التاريخية، توصل أغلب المنظرين إلى النتيجة بأنها ليست لغة، أو أن هذا المفهوم على الأقل مفهوم مضلل. وحتى ميتز ينادى بأن التشبيه الصارم بين وظائف اللغة المكتوبة أو المنطوقة والسينما تشبيه يتحطم عند المستويات الأكثر دقة وتحديدًا. ومع ذلك فإن الجدال يثور حول سؤال «هل هناك أية فائدة على الإطلاق من هذا التشبيه؟». هل هناك مستوى حيث السينما تشبه لغة، وهل السيميوطيقا أى شئ لتعطيه عند هذا المستوى؟ يقول العديد من النقاد هنا: «نعم» على هذا السؤال، ولكن بتحفظات جادة حول أية تعميمات شاملة. ويجب أن يكون واضحًا أن السيميوطيقا لم تعد مقتصرة على اللغة المكتوبة أو المنطوقة، لذلك فإن هنا فرصة للتطبيق، ويجب أن يدرك المرء فقط التحيز اللغوى الذى نشأ منه علم السيميوطيقا، وعليه أن يعتبر هذه التحيزات مثيرة للمشكلات. إن درجة قيام اللغة ببناء خبرتنا لاتزال موضع جدال شديد واهتمام كبير. والدرجة التى تكون بها مفاهيم سيميوطيقية ما بعد لغوية - مثل «الشفرة» - مفاهيم مفيدة، لاتزال بدورها موضع نقاش مهم. ومع ذلك فإن أهمية العلامات (بما فى ذلك اللغة) فى معادلة «المعنى» لاتزال واضحة، لذلك تبدو السيميوطيقا قابلة للبقاء فى الدراسات السينمائية لبعض الوقت، حتى فقط لإثارة النقاش.

* * *

انظر أيضًا «التحليل النفسى» (الفصل ٤١)، «نظرية الإدراك» (الفصل ٣١)، «كريستيان ميتز» (الفصل ٣٦)، «جيل دولوز» (الفصل ٣٤)، «جان ميترى» (الفصل ٣٧)، «إدجار موران» (الفصل ٣٨).

المراجع

Andrew, D. (1984) *Concepts in Film Theory*, Oxford and New York: Oxford University Press.

—— (1985) "The Neglected Tradition of Phenomenology in Film Theory," in B. Nichols (ed.) *Movies and Methods*, vol. 2, Berkeley: University of California Press.

Barthes, R. (1964) *Elements of Semiology*, trans. A. Lavers and C. Smith, New York: Hill and Wang.

—— (1974) *S/Z*, trans. R. Miller, New York: Hill and Wang.

—— (1977) *Image-Music-Text*, trans. S. Heath, New York: Hill and Wang.

—— (1985) *The Grain of the Voice: Interviews 1962–1980*, trans. L. Coverdale, New York: Hill and Wang.

—— (2007) *Criticism and Truth*, trans. K. P. Keuneman, new ed., New York: Continuum.

Baudry, J.-L. (1986) "The Apparatus: Metapsychological Approaches to the Impression of Reality in Cinema," in P. Rosen (ed.) *Narrative, Apparatus, Ideology: A Film Theory Reader*, New York: Columbia University Press.

Bordwell, D. (1989) *Making Meaning*, Cambridge, MA: Harvard University Press.

Buckland, W. (2000) *The Cognitive Semiotics of Film*, Cambridge and New York: Cambridge University Press.

Carroll, N. (1996) *Theorizing the Moving Image*, Cambridge and New York: Cambridge University Press.

Currie, G. (1995) *Image and Mind: Film, Philosophy, and Cognitive Science*, Cambridge and New York: Cambridge University Press.

Deleuze, G. (1989) *Cinema 2: The Time-Image*, trans. H. Tomlinson and R. Galeta, Minneapolis: University of Minnesota Press.

Eco, U. (1976) *A Theory of Semiotics*, Bloomington: Indiana University Press.

Ehrat, J. (2005) *Cinema and Semiotic: Peirce and Film Aesthetics, Narration, and Representation*, Toronto and Buffalo: University of Toronto Press.

Heath, S. (1981) *Questions of Cinema*, Bloomington: Indiana University Press.

Jakobson, R. (1987) *Language in Literature*, eds. K. Pomorska and S. Rudy, Cambridge, MA: Belknap Press.

Jakobson, R., and Halle, M. (1971) *Fundamentals of Language*, rev. ed., The Hague: Mouton.

Lévi-Strauss, C. (1967) *Structural Anthropology*, trans. C. Jacobson and B. G. Schoepf, Garden City, NY: Doubleday.

Marks, L. U. (2000) *The Skin of the Film: Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses*, Durham, NC: Duke University Press.

—— (2002) *Touch: Sensuous Theory and Multisensory Media*, Minneapolis: University of Minnesota Press.

Metz, C. (1974a) *Film Language: A Semiotics of the Cinema*, trans. M. Taylor, New York: Oxford University Press.

—— (1974b) *Language and Cinema*, trans. D. J. Umiker-Sebeok, The Hague: Mouton.

—— (1982) *The Imaginary Signifier*, trans. C. Britton, A. Williams, B. Brewster, and A. Guzzetti, Bloomington: Indiana University Press.

Mitry, J. (1997) *The Aesthetics and Psychology of the Cinema*, trans. C. King, Bloomington: Indiana University Press.

—— (2000) *Semiotics and the Analysis of Film*, trans. C. King, Bloomington: Indiana University Press.

Nichols, B. (ed.) (1976–85) *Movies and Methods*, 2 vols., Berkeley: University of California Press.

Peirce, C. S. (1955) *Philosophical Writings of Peirce*, ed. J. Butcher, New York: Dover.

—— (1982–2000) *The Writings of Charles S. Peirce: A Chronological Edition*, 6 vols., Bloomington: Indiana University Press.

Rhodie, S. (1975) "Metz and Film Semiotics: Opening the Field," in *Jump Cut: A Review of Contemporary Media* 7: 22–4. Available at http://www.ejumpcut.org/archive/onlinessays/JC07folder/Metz.html (accessed 13 September 2007).

Saussure, F. de (1972) *Course in General Linguistics*, trans. R. Harris; eds. C. Bally and A. Sechehaye, Chicago: Open Court Press.

Sebeok, T. A. (1991) *A Sign Is Just a Sign*, Bloomington: Indiana University Press.

—— (1994) *Signs: An Introduction to Semiotics*, Toronto and Buffalo: University of Toronto Press.

Sobchack, V. (1992) *The Address of the Eye: A Phenomenology of Film Experience*, Princeton, NJ: Princeton University Press.

—— (2004) *Carnal Thoughts: Embodiment and Moving Image Culture*, Berkeley: University of California Press.

Stam, R., Burgoyne, R., and Flitterman-Lewis, S. (1992) *New Vocabularies in Film Semiotics*, London and New York: Routledge.

Wollen, P. (1969–72) *Signs and Meaning in the Cinema*, rev. ed., Bloomington: Indiana University Press.

(٤٣)

فيتجينشتاين

مالكولم تيرفى

يعتبر لودفيج فيتجينشتاين (١٨٨٩-١٩٥١) على نطاق واسع واحدًا من فلاسفة القرن العشرين العظام. ومع ذلك فإن لفلسفته تأثيرًا ضئيلاً على دراسة السينما، على الأقل حتى وقت قريب. وهذا يعود فى جزء من الأمر إلى التأثير الزائد عن الحد للفلسفة الأوربية على الدراسات السينمائية (ألين وسميث ١٩٩٧، ص ١-٤١) (الأوربية هنا تعنى القارة الأوربية باستثناء الجزر البريطانية، لذلك يستخدم مصطلح «القارية» للتعبير عن ذلك - المترجم). وبرغم أن فيتجينشتاين ولد ونشأ فى فيينا، فقد تلقى تدريبه الفلسفى على يد بيرتراند راسيل (البريطانى - المترجم)، وهو أحد رواد الفلسفة التحليلية المعاصرة، وكان عمل فيتجينشتاين تحليلاً فى توجهه. لكن ذلك يعود أيضًا إلى حقيقة أن العديد من الفلاسفة التحليليين، بمن فيهم الفلاسفة التحليليين فى مجال الفن والسينما - قاموا هم أنفسهم برفض الأفكار الأساسية فى فلسفة فيتجينشتاين، خاصة فكرته عن أن الفلسفة غير متصلة بالعلوم، وليست مجال دراسة نظرية أو تجريبية (تقوم على التجربة). وبرغم أن الموضوعات الفلسفية التى عالجها - طبيعة المعنى، والعقل، والحقيقة... إلخ - هى الموضوعات التى شغلت بال الفلاسفة منذ فترة طويلة، فإنه على العكس من معظمهم كان يؤمن بأن المشكلات الفلسفية التى تثيرها هذه الموضوعات تنبع من إساءة فهم طريقة عمل اللغة. لذلك، وبدلاً من محاولة حل هذه المشكلات من خلال بناء النظريات، أو دراسة العالم تجريبيًا كما يفعل العلماء، فإنه نادى بأن على الفلاسفة توضيح طريقة عمل اللغة، وبالتالى

إذابة تلك المشكلات الفلسفية، وإساءة فهم اللغة التى تنبع منها. وبرغم أن ذلك المفهوم عن الفلسفة تم الحفاظ عليه حيًا بواسطة فلاسفة مثل نورمان مالكولم، وأنطونى كينى، وبيتر هاكر، فإن هذا المفهوم لم يعد باقيًا إلى حد كبير فى الفلسفة التحليلية الآن، والتى تميل إلى أن تكون علمية – يقول البعض «ذات مذهب علمى» – فى طبيعتها، كما يسيطر عليها أفكار ما بعد وضعية، أساسًا بسبب تأثير دابليو فى أو كوين (انظر هاكر ١٩٩٦، ص ١٨٣–٢٢٧). والمدافعون عن فيتجينشتاين يقولون: إن هذا الموقف ليس ناتجًا عن أن حجج فيتجينشتاين «قد أظهرت أنها معيبة أو غير فاعلة، ولكن ببساطة بتأثير التوجه الفلسفى للتنويعات فى مظهر عدد من أنواع الدراسات غير الفلسفية» (كينى ١٩٨٩، ص ١١ من المقدمة). وإذا كان هؤلاء على حق، فإن فلسفته يبقى لديها الكثير لتعلمنا إياه، بمن فينا الذين يدرسون السينما والفن.

وحتى فيتجينشتاين نفسه كتب القليل جدًا عن فلسفة الفن، برغم أنه كان رجلاً مثقفًا بالقرب من نهاية حياته أن «الأسئلة الجمالية وحول المفاهيم، هى الأسئلة التى تجذبنى حقًا» (الثقافة والقيمة، ص ٧٩). وما نعرفه عن آرائه حول هذا الموضوع يأتى أساسًا من الملاحظات التى أخذها جمهور المحاضرات التى ألقاها حول الجماليات فى بداية الثلاثينيات، وفى عام ١٩٣٨ بشكل خاص. لقد كانت تلك فترة انتقال فى فلسفته، ومن الصعب فهم محاضراته عن الجماليات دون فهم المفهوم الأعم للفلسفة، الذى كان فيتجينشتاين يقترب منه عندما ألقى هذه المحاضرات. وفى القسم الأول من هذا الفصل، أقدم ملخصًا لهذا المفهوم عن الفلسفة، وفى القسم الثانى، أستكشف بعضًا من الحجج الأساسية فى محاضرات عام ١٩٣٨، مشيرًا إلى احتمال أهميتها للدراسات السينمائية. أما فى الجزءين الثالث والرابع، فسوف أدرس مجالات فلسفية أخرى، التى كان لها أثر حقيقى فى دراسة الفن والسينما.

- مفهوم فيتجينشتاين عن الفلسفة

طوال حياته فى الفلسفة، وضع فيتجينشتاين تمييزًا واضحًا بين الفلسفة والعلم. وفى عمله المهم الأول «مقالات منطقية فلسفية» (١٩٢١) كتب: «الفلسفة ليست علمًا من

العلوم الطبيعية (٤-١١١)، وفى «أبحاث فلسفية» (١٩٥٣)، عمله المهم الثانى، كتب: «من الحق القول بأن تأملاتنا لم تكن تأملات علمية (ص١٠٩). وطبقًا له، فإن الموضوع، والأسئلة، والمشكلات، والحلول، فى الفلسفة، هى فى أساسها مختلفة عن تلك الموجودة فى العلوم لأنها ليست تجريبية فى طبيعتها. والأحرى إن نقول أن الفلسفة مهتمة بشكل أساسى بشىء سابق عن البحث التجريبى ومنفصل عنه، وهو المعنى.

والتميز المهم هنا يمكن توضيحه من خلال مثال بسيط ومنطقى. إن جملة «الأعزب لا يمكن أن يكون متزوجًا» تبدو كأنها تقرر افتراضًا عامًا عن العزاب، قريب الصلة بالافتراض التجريبى العام مثل «كل البقر يأكل العشب». ومع ذلك فإن الجملة لا تقرر حقيقة عامة، يمكن إثباتها أو دحضها عن طريق البحث التجريبى بالطريقة التى يمكن بها إثبات أن «كل البقر يأكل العشب». بالأخرى فإن صيغة «لا يمكن» فى الجملة الأولى منطقية وليست تجريبية. إن أى إنسان يفهم اللغة يعلم قبل أية دراسة تجريبية أن الأعزب لا يمكن أن يكون متزوجًا، وأن أى بحث تجريبى لن يتوصل أبدًا إلى أعزب متزوج. وهو يعلم ذلك لأنه جزء من منطق كلمة «أعزب»؛ جزء من معناها، فإذا قال المرء: إن رجلاً ما أعزب فإن هذا الرجل لا يمكن أن يكون متزوجًا. إن هذه الجملة توضح هذا الوجه من معنى كلمة «أعزب» بتحديد شرط ضرورى لاستخدامها، بدلاً من صنع ادعاء تجريبى عن العالم.

وينادى فيتجينشتاين بأن الفلسفة مهتمة بشكل مطلق بنوع مادة الموضوع التى تعرضها هذه الجملة، ومهتمة بما يمكن معرفته عن اللغة قبل أى بحث تجريبى، ومهتمة بشكل محدد بمعنى الكلمات، والتعبيرات، والجمل التى تحتويها الفلسفة. لذلك فإنه ليست لدى الفلسفة علاقة بطبيعة تجريبية للاكتشاف حول اللغة أو أى شىء آخر. وفى كتابه «أبحاث» يضع هذه الفكرة على النحو التالى:

«المشكلات الفلسفية بالطبع ليست مشكلات تجريبية، فهى يتم حلها بدراسة عمل اللغة، وبتلك الطريقة فإنها تجعلنا نفهم عمل اللغة، برغم وجود دافع لإساءة فهم عمل اللغة. إن الفلسفة معركة ضد خضوع ذكائنا وعقلنا لسحر اللغة» (ص ١٠٩).

وخلال حياته الفلسفية، غير فيتجينشتاين رأيه حول طبيعة المعنى. وكما جاء فى كتابه «مقالات»، كتب فى العقد الثانى من القرن العشرين، أن الاستخدام الوحيد ذا المعنى

للغة هو «رسم صورة» للواقع أو وصف الواقع. إن اللغة هى أساسًا نظام لعمل ذلك، ومهمة الفلسفة هى الكشف عن هذا النظام. وهذا المفهوم عن المعنى يوحد التنوع الظاهر فى الاستخدامات ذات المعنى للكلمات، والتعبيرات، والجمل، فى اللغة العادية، باختزال هذه الكلمات والتعبيرات إلى وظيفتها الأساسية: «رسم صورة» للواقع أو وصفه. وعلاوة على ذلك فإن نظام اللغة، والواقع الذى يفترض أن يتطابق هذا النظام معه، ليسا مرئيين بالنسبة لمستخدم اللغة العادية. إنهما شيئان يجب أن يوجدا، فرضية نظرية، أكثر من كونهما شيئًا معروفًا حقًا بالنسبة لمن يستخدم اللغة.

لكن كيف وصل فيتجينشتاين فى الثلاثينيات أن يسأل: هل يجب على كل جملة أن تكون لها ذات الوظيفة فى وصف مجموعة من العلاقات، وأن يكون على كل كلمة أن تقوم بذات الوظيفة بأن تصبح اسمًا؟ لماذا أصلاً لكل الكلمات والجمل الوظيفة ذاتها؟ إن فيتجينشتاين فى فلسفته الأخيرة يشير إلى تنوع الطرق التى يستخدم بها البشر الكلمات والتعبيرات والجمل، وهو مقارنة شهيرة يصف اللغة بأنها «عدة الشغل» التى تحتوى على أدوات مختلفة متعددة. إن اللغة تستخدم لكى تصدر الأوامر وتطيعها، وتقرر، وتتأمل، وتغنى، وتخمن، وتنكت، وتسأل، وتشكر، وتلعن، وتحيى، وتصلى، وأشياء عديدة أخرى أيضًا (أبحاث، ص ٢٣).

كما أنه رفض السمة الأساسية فى مفهوم «مقالات» عن المعنى، خاصة أن المعنى خفى بالنسبة للبشر الذين يستخدمون اللغة، لذلك فإنها فى حاجة للكشف عنها بواسطة الفلسفة. إذ كيف يمكن لتعبير لغوى أن يستخدم على نحو صحيح بواسطة من يستخدمونه وليست لديهم فكرة عن كيف أن لكل كلمة معنى، أو عن ما هو المعنى؟ لقد توصل فيتجينشتاين إلى نظام غير مرئى من التجسيد، من النوع الذى طرحه فى «مقالات»، لا يمكن أن يفسر كيف أن مستخدمى اللغة يستخدمونها بالفعل. وبدلاً من ذلك، يجب أن يكون معنى تعبير ما مرئيًا بواسطة مستخدمه إذا كان عليه أن يكون قادرًا على استخدامه على نحو صحيح. إذن أين يكون مرئيًا؟ وعلى ذلك يجيب فيتجينشتاين: «بالنسبة لمجموعة كبيرة من الحالات – وإن لم تكن الحالات كلها – فإننا نستخدم معنى الكلمة التى يمكن أن تحددها، أى أن معنى الكلمة هو استخدامها فى اللغة» (أبحاث، ص ٤٣). والقواعد، والمعايير، والمبادئ، التى

تحدد استخدامها الصحيح فى سياق محدد، يجب أن تكون أساسًا هى التى يستخدمها المرء لتبرير استخدامها، أو فى تفسير كيف أن التعبير يمكن استخدامه على نحو صحيح عن طريق الآخرين.

وفى «أبحاث»، لم يعد يفترض أن المعنى هو شيء غير مرئى يحتاج إلى إعادة الاكتشاف بواسطة الفيلسوف من خلال التحليل المنطقى، كما كانت الحال فى «مقالات». وبدلاً من ذلك فإن الفلسفة الآن «تضع فقط كل شئ أمامنا، ولا تشرح أو تستنتج أى شيء. وحيث إن كل شيء يكون واضحًا للعيان فإنه لا يوجد شيء مطلوب تفسيره أو شرحه، أما ما هو خفى فهو بلا أهمية بالنسبة لنا» (أبحاث ص ١٢٦). ومهمة الفيلسوف - بالنسبة لفيتجينشتاين فى مرحلته الأخيرة - هى أن يصف الاستخدام الصحيح للغة فى التطبيق: «إن الفلسفة يجب ألا تتدخل بأى شكل فى الاستخدام الفعلى للغة، إنها يمكن فى النهاية أن تصف فقط، حيث أنها تستطيع أن تقدم أى أساس للغة، وهى تترك كل شيء على ما هو عليه» (أبحاث، ص ١٢٤).

وكل المشكلات ذات الطبيعة الفلسفية الكاملة - بالنسبة له فى فلسفته الأخيرة - هى نتيجة فشلنا فى فهم كيفية استخدام اللغة: «إن مصدرًا رئيسيًا لفشلنا فى الفهم هى أننا لا نستطيع التحكم فى رؤية واضحة لاستخدام كلماتنا» (أبحاث، ص ١٢٢). ومن ثم، فإن هدف الفيلسوف هو إنتاج «تجسيد واضح» لاستخدامها (ص ١٢٢). وبدلاً من اكتشاف حقائق جديدة أو بناء نظريات تفسيرية، فإن الفيلسوف يشد انتباهنا إلى أوجه من استخدامنا للغة فى التطبيق لم نكن قد التفتنا إليها، أو لم نعطها اهتمامًا كافيًا، وبذلك فإن الفيلسوف «يقوم بتجميع أشياء تذكرنا» (أبحاث، ص ١٢٧). لذلك فإن الفلسفة علاجية، وهى عندما توضح الأجزاء ذات العلاقة والأهمية من القواعد المنطقية للغة، فإنها تذيب التشوش والخلط حول أعمال اللغة اللذين يؤديان إلى المشكلات الفلسفية.

- محاضرات فيتجينشتاين عن الجماليات

تبدأ محاضرات فيتجينشتاين عن الجماليات فى عام ١٩٣٨ بمثال عن أهمية «تجميع أشياء تذكرنا» حول استخدام اللغة فى التطبيق العملى، وكيف يمكن لذلك أن يذيب المشكلات الفلسفية. وجزء كبير من فلسفة الفن يهدف إلى الإجابة عن هذا السؤال: «ما الجمال؟».

ومع ذلك فإن فيتجينشتاين يقول: إننا عندما ننتبه إلى الطريقة التى يتم بها تعليم كلمة «الجمال» وتطبيقها فيما يتعلق بالفن، فإننا نكتشف أننا نستخدمها أساسًا للتعبير عن «الإعجاب»، «تعبير عن الاستحسان» مثل إيماءة الاستحسان (كالتصفيق مثلاً)، وليس كصفة تشير إلى سمة من سمات شىء ما («محاضرات ومحادثات عن الجماليات وعلم النفس والاعتقاد الدينى، الجزء الأول، ص ٥، ص ١). كما أننا نكتشف أن كلمات مثل الجمال «لا تلعب أى دور على الإطلاق» فى الأحكام الجمالية (محاضرات ومحادثات، ١، ص ٨). ويقول فيتجينشتاين إن الناس الذين يفتقدون بشكل خاص الخبرة الجمالية هم الذين يستخدمون مثل هذه الكلمات بالنسبة للفن (١، ص ٨). وبدلاً من ذلك، فإن الكلمات التى نستخدمها بالفعل هى «على علاقة أكبر بما هو «ملائم» و«صحيح»...»، مثلما نقول أن تلك نقلة صحيحة فى مقطوعة موسيقية، أو أن الصور فى قصيدة ما هى صور «دقيقة» (١، ص ٨). وعندما نستخدم كلمات مثل الجمال، فذلك لكى نمسك «بطبيعة» عمل فنى، وأن نعطيه وجهًا» (كمثل قولنا إن هذه المقطوعة لشوبيرت «حزينة») (١، ص ٩، ١٠). وعلاوة على ذلك فإن فيتجينشتاين يشير إلى أنه فى العادة، وبواسطة الإيماءات، وتعبيرات الوجه، والطرق التى نتصرف بها، وليس عن طريق الكلمات، فإننا نظهر أحكامنا الجمالية، لذلك فإنه يستنتج أن «الصفات الجمالية لا تلعب أى دور» (١، ص ١٢) فى تذوق الفن. وبذلك، فإننا – من خلال وصف استخدام كلمة «الجمال» فى التطبيق – لا نحل فقط المشكلة الفلسفية «ما الجمال» – إننا ندرك أننا نستخدم كلمة «الجمال» بطرق أخرى أكثر من كونها وصفًا للإشارة إلى نوعية شىء ما – لكننا نكتشف أيضًا أنهم قد أعطوا أهمية أكثر مما ينبغى ومما تستحق لمسألة الجمال. وذلك هو أحد أسباب بداية فيتجينشتاين لمحاضرات عام ١٩٣٨ بتقرير أن الجماليات «أسىء فهمها بشكل كامل» (محاضرات ومحادثات، ١، ص ١).

وهناك سوء فهم آخر يعالجه فيتجينشتاين فى هذه المحاضرات، وهو «فكرة أن لدى الناس نوعًا ما من علم الجماليات» (محاضرات، ٢، ص ١). إنه يقصد بذلك الادعاء بأن التفسير الجمالى تفسير سببى، تفسير يسعى إلى تحديد سبب رد الفعل الجمالى بنفس طريقة اكتشاف سبب الرائحة الجميلة (محاضرات، ٢، ص ٢)، أو سبب الألم (محاضرات،

٢، ص ٢٠). ومن ذلك تنبع رؤية أن «الجماليات علم يخبرنا ما هو الجميل» (محاضرات، ٢، ص ٢)، و«فرع من علم النفس (٢، ص ٣٥) يمكن له بواسطة «التجارب النفسية» (ص، ص ٣٦) أن يكشف عن أسباب ردود الأفعال الجمالية. ويطلق فيتجينشتاين على هذه الرؤية «من السخف التعبير عنها بالكلمات» (٢، ص ٢)، وينادى بأن هناك فرقًا أساسيًا بين ردود الأفعال للأسباب، وردود الأفعال الجمالية مثل «عدم الارتياح»، فردود الأفعال الجمالية بالتحديد «موجهة» (٢، ص ١٨). إن ردود الأفعال الجمالية الأصيلة ليست مجرد مسألة أن يكون لديك إحساس «بالإضافة إلى معرفة سببه» (٢، ص ١١)، ولكن أنها «عن» شىء ما، إن موضوع رد الفعل الجمالى متصل اتصالاً وثيقًا برد الفعل ذاته، أو متلازم معه. وعلى سبيل المثال، فإن رد فعل البهجة تجاه مقطوعة موسيقية لا يتألف من الإحساس بالبهجة ومعرفة أن هذه المقطوعة الموسيقية تسبب هذا الإحساس، ولكن الشعور بالبهجة «من» شىء ما فى الموسيقى، مثل استخدام الكاونتربوينت (كعزف لحنين مختلفين فى وقت واحد - المترجم). (إن فيتجينشتاين هنا يعنى شيئًا مشابهًا للفكرة الفلسفية الشائعة الآن بأن مشاعر محددة تكون موجهة. وعلى سبيل المثال، إذا كان هناك سبب للمرء أن يكون فى نفس الحالة الجسمانية لشخص غاضب، ربما بطريقة حقن هذا الشعور، فإن هذا لا يعنى أنه غاضب، فلكى يكون كذلك يتطلب الأمر أن يكون غاضبًا من شخص أو شىء ما). ويستنتج فيتجينشتاين أنه لا يوجد أى قدر من التجريب العملى يمكنه أن يفسر لماذا يؤدى عمل فنى ما إلى رد فعل جمالى محدد بنفس الطريقة التى يمكن بها لمثل هذا التجريب أن يحدد سبب الألم (٣، ص ١١). إن النموذج العلمى للسبب والنتيجة هو النموذج الخطأ للتفسيرات الجمالية. وبدلاً من ذلك فإن «نوع التفسير الذى يسعى إليه المرء فى الجماليات هو التفسير الذى يرضيك، والذى تتفق معه» (٢، ص ٣٧)، وهذا يؤدى بفيتجينشتاين إلى مناقشة الاختلافات بين الأسباب (أو الدوافع)، والطريقة التى تتخبط بها نظرية فرويد عن اللاوعى بينهما (٣، ص ١٢ وما بعدها)، وهو موضوع يعالجه أيضًا فى فلسفته لعلم النفس (الكتب الزرقاء والبنية، ص ١٥).

وحجج فيتجينشتاين حول الجمال وردود الأفعال الجمالية فى محاضراته فى عام ١٩٣٨، لم تأخذ نفس الجهد الكبير الذى بذله مثله مع المفاهيم النفسية فى «أبحاث»، وهناك

الكثير فيها مما يمكن لك أن تختلف معه حولها. لكن هناك فلاسفة آخرين سعوا لإتقان هذه الحجج، مثل فرانك شوفى الذى وضع تحت الدراسة الدقيقة تمييز فيتجينشتاين بين البحث التجريبى للأسباب، وردود الأفعال الموجهة التى ليس لها إلا تفسير وحيد «يرضيك». وهو يقول: إن هناك فى الحقيقة تمييزين يعملان هنا: «تمييز بين الأحاسيس الموجهة وغير الموجهة، وبين الأحكام التجريبية القابلة للتعديل (التنبؤية) والأحكام غير القابلة للتعديل (التشخيصية)»، ويتوصل فى النهاية إلى أنه بينما كان فيتجينشتاين على حق فى التمييز بين ردود الأفعال الموجهة وغير الموجهة فى الجماليات، فإنه كان على خطأ عندما مضى إلى القول بأن التفسيرات الجمالية قد لا «تقدم أحكامًا تجريبية قابلة للتعديل فيما يخص موضوعات الأحاسيس الموجهة (شوفى ١٩٩٨، ص ٥٤، ٥٥). واتبع آخرون وصية فيتجينشتاين بوصف اللغة التى تعلمناها ونستخدمها فى استجاباتنا للفن (هانفلينج ١٩٩٦)، بالإضافة إلى أفكاره حول دور السلوك غير اللفظى فى مثل هذه الاستجابات (لودكينج ١٩٩٠). وهناك آخرون مضوا أكثر بالموضوعات التى تناولها فيتجينشتاين فى محاضراته، مثل دور قواعد صنع الفن والأحكام الجمالية (نوفيتز ٢٠٠٤)، والكفاءة الجمالية (ماكفى ٢٠٠١). وبشكل عام، وبالإضافة إلى محاولة حل المشكلات الفلسفية التقليدية حول الفن، فإن تطبيق فيتجينشتاين على جماليات المنهج الفلسفى لوصف الطريقة التى تستخدم بها اللغة عمليًا، هذا التطبيق كما جاء فى محاضراته خلال الثمانينيات، يؤسس لأرضية فلسفية للنقد والتذوق الفنى، وهى فلسفة ينظر لها على نطاق واسع على أنها تقف فى تناقض واضح مع المشروع الفلسفى التقليدى لبناء نظريات الفن (جوهانسين ٢٠٠٤)، كما أنها تقف فى تناقض واضح مع الطريقة التقليدية لدراسة السينما، لأن دارسيها فضلوا بشكل خاص بناء نظريات للسينما واستجاباتنا لها، بدلاً من دراسة اللغة التى يستخدمها الناس، ودراسة أشكال السلوك التى تحدث بها هذه اللغة، فى استجاباتهم للسينما.إن مثل هذه الدراسة لم تمنع منظرى السينما فقط من الانحدار نحو طريق مسدودة فيما يتعلق بسؤال «ما الجمال؟» - على سبيل المثال، فى محاولة التحديد المعتمد على التجريب لأسباب ردود أفعالنا الجمالية تجاه الأفلام، بالمقارنة مع تبرير هذه الأسباب ، لكن كان من الممكن لهذه الدراسة أن توضح طبيعة الحكم والتذوق الجماليين

بالعلاقة مع السينما، وهو الموضوع الذى أهملته كثيرًا خطط الدراسات السينمائية الأكاديمية.

- الفن، والسينما، وفلسفة فيتجينشتاين عن اللغة

ربما بسبب طبيعة الظروف التى ألقيت فيها محاضرات الجماليات، فإن عددًا من الفلاسفة التحليليين نقبوا فى مناطق أخرى من فلاسفة فيتجينشتاين بحثًا عن حجج حول أهمية فلسفة الفن. وكان من أكثر هذه الحجج تأثيرًا فكرة فيتجينشتاين عن التشابه العائلى، التى كانت محورية فى فلسفته اللاحقة عن اللغة. وعندما يحاول المنظرون تحديد كينونة من نوع ما، فإنهم يلجأون عادة إلى تعريف يدور حول النزعة الجوهرية، تعريف يحدد جوهرًا ما، أو سمة أو صفة أو مجموعة من السمات والصفات، تشترك فيها كل الكيانات من هذا النوع. وكما رأينا فإن فيتجينشتاين يرفض الرأى القائل بأن للغة جوهرًا، «شيئًا مشتركًا فى كل ما نسميه لغة» (أبحاث، ص ٦٥)، مثل وظيفة «رسم صورة» للعالم. كما أنه يرفض الرأى القائل بضرورة وجود شىء ما مشترك للاستخدامات المختلفة لعناصر لغوية محددة. إنه يضرب مثلاً بكل «الأعمال التى نسميها «ألعابًا»، مثل ألعاب اللوحات (كالشطرنج أو الطاولة – المترجم)، وألعاب الورق، وألعاب الكرة، والألعاب الأوليمبية، وما إلى ذلك»، ويقول عن ذلك:

«لا تقل: «يجب أن يكون هناك شىء مشترك بالنسبة لها جميعًا، وإلا فإنها لن يُطلق عليها «ألعابًا»، ولكن انظر وشاهد إذا ما كان هناك شىء مشترك فيها جميعًا، لأنك لو نظرت إليها لن تجد شيئًا مشتركًا فيها «جميعًا»، ولكن هناك تشابهات، وعلاقات، وسلسلة كاملة من التشابهات والعلاقات بينهما» (أبحاث، ص ٦٦).

ويستمر فيتجينشتاين فى توضيح ما يقصده بالتشابهات والعلاقات، مستخدمًا تشبيهًا مع التشابهات العائلية. فكما أن أفراد العائلة يمكن أن يتشابه الواحد منهم مع الآخر بالعديد من الطرق، أكثر من وجود تشابه مشترك بينهم جميعًا – قد تشبه أنف الابن أنف أبيه، بينما يشبه شعره شعر أمه – كذلك يمكن للألعاب أن تكون لها أشياء مختلفة أكثر من أن يكون لها شىء مشترك، ومع ذلك فإنها تظل «تشكل عائلة» (أبحاث، ص ٦٧).

وفى الخمسينيات، قام عدد من الفلاسفة التحليليين للفن بتطبيق تنويعات من فكرة التشابه العائلى تلك. على المشروع الذى ساد فى الجماليات التحليلية أكثر من غيره طوال القرن العشرين: فى محاولة لتعريف ما الفن. لقد قالوا بأن الفن لا يمكن تعريفه من تعريف جوهره، وهو التعريف الذى يحدد شرطًا أو مجموعة من الشروط لابد أن يفى بها الشىء لكى يكون عملاً فنيًا. وعلى سبيل المثال فإن موريس وايتز نادى بأن مفهوم الفن هو دائمًا مفتوح للتغير، نتيجة للابتكارات فى الممارسة الفنية. ومن ثم فإن التعريف الذى يعتمد على الجوهر فى مفهوم الفن سوف يفشل دائمًا، لأن «شروط تطبيقه لا يمكن حصرها بشكل كامل، لأن هناك حالات جديدة يمكن دائمًا تصورها أو خلقها بواسطة الفنانين، أو حتى بواسطة الطبيعة، وهو ما يستدعى قرارًا من جانب شخص ما للامتداد بمفهوم ما، أو حذف مفهوم قديم، أو ابتكار مفهوم جديد» (وايتز ١٩٧٨، ١٩٥٦، ص ١٢٧). واقترح وايتز أن الفن يشبه مفهوم اللعبة الذى ناقشه فيتجينشتاين (أطلق عليه وايتز المفهوم «المفتوح»). «لشرح هذه المفاهيم، فإن هناك حالات (أو نماذج صرفية) محددة يمكن إعطاؤها، لا يدور حولها أى شك فى كونها موصوفة على نحو صحيح بأنها «فن» أو «لعبة»، لكن لا يمكن إعطاء مجموعة من الحالات على سبيل الحصر» (ص١٢٦). ومن ثم، وعندما نسأل إذا ما كان عمل جديد فنًا، وبدلاً من أن نرى إذا ما كان يفى بالشروط المشتركة لكل الأعمال الفنية، فإننا نقارنه بحالات النماذج الصرفية (الممكنة) للفن. وإذا كانت هناك تشابهات كافية بينه وبين حالات النماذج الممكنة فإننا نستنتج أنه عمل فنى.

ومن المؤكد أن فكرة التشابه العائلى عند فيتجينشتاين قد أثرت فى الفلسفة التحليلية للفن فى فترة ما بعد الحرب العالمية الثانية، ولكن ليس بالطريقة التى انتواها أنصار هذه الفكرة، مثل وايتز، لأنها هذه المرة مثلت عقبة لابد من التغلب عليها، بدلاً من كونها نموذجًا يقتدى به، كما أنها لم توقف الفلاسفة عن طرح تعريفات جوهرية للفن. إن مثل هؤلاء الفلاسفة يشيرون إلى ما يتم التفكير فيه بشكل عام باعتباره أهم نقطة ضعف فى هذه الفكرة، أن مفهوم التشابه الذى تعتمد عليه الفكرة بالغ الغموض. فمن بعض الأوجه، فإن كل شىء يشبه كل شىء آخر، بما يعنى أن كل شىء يمكن أن يعتبر فنًا، بدون شرط أو أكثر من شروط التشابه التى يجب أن تكون موجودة بين عمل جديد والنماذج الصرفية

الأخرى للأعمال الفنية. وبالطبع فإنه لطرح مثل هذه الشروط الضرورية، يجب الانشغال بمشروع التعريف المحدد الذى يقال إنه مستحيل. ومع ذلك، وفى مزيد من التحول فى الجدل (الديالكتيكى)، استجاب قلة من الفلاسفة لهذا النقد بالعودة لفكرة التشابه العائلى عند فيتجينشتاين، وخلال ذلك كشفوا عن العيوب فى تطبيقها الأصلى لمفهوم الفن بواسطة وايز وآخرين. ولقد قال بين تيلجمان بأن الهدف الرئيسى لفكرة التشابه العائلى عند فيتجينشتاين ليس أن بعض الأشياء - مثل الألعاب والأعمال الفنية - تفتقد السمات المشتركة التى تحددها وتعرِّفها، كما افترض بعض الفلاسفة، وإنما الهدف الرئيسى هو أن المشروع ذاته الذى يفحص ما هو مشترك فى الألعاب أو الأعمال الفنية هو مشروع غير منطقى فى غياب سياق يحدد ما يعتبر مرشحًا لأن تكون له سمة مشتركة. «وبدون مثل هذا التحديد فإننا لا نعلم ما نبحث عنه، ومـا المهـم فيـه عندما نجده» (تيلجمان ١٩٨٤، ص ٣٠). ولقد أشار بيريس جوت فى وقت أكثر معاصرة إلى أن هناك طريقة أخرى لتفسير وتأويل فكرة التشابه العائلى عند فيتجينشتاين بدلاً من الطريقة التى فهمها بها وايتز وآخرون (أو يفترض أنهم فهموها). وبدلاً من فهم فكرة التشابه العائلى باعتباره «تشابهًا بين نماذج صرفية»، فإن جوت يدافع عن تفسير «مفهوم العنقود»، والذى يعنى به أن هناك معايير متعددة لتطبيق المفهوم، ليس هناك من بينها معيار وحيد هو الضرورى. إن هذه المعايير ضرورية على نحو متفرق، غير متصل، وليس على شىء ما أن يفى بكل المعايير لكى يندرج تحت مفهوم ما، ولكن بعض المعايير فقط، وهناك «قدر كبير من عدم الحتمية فى كيفية أن العديد من هذه المعايير يجب تطبيقها لكىْ يندرج الشىء تحت المفهوم» (جوت ٢٠٠٠، ص ٢٦). وطبقًا لجوت، فإن مثل هذا التفسير للتشابه العائلى يتفادى المشكلة الكبرى الكامنة فى «التشابه بين النماذج الصرفية»، مع حقيقة أنه فى غياب شرط أو أكثر من شروط التشابه فإن كل شىء يعتبر فنًا لأن كل شىء يشبه كل شىء آخر فى إحدى النواحى. إن ذلك يحدث بتحديد «ما السمات الموجودة وذات العلاقة بتحديد إذا ما كان الشىء فنًا» (٢٧، ٢٨). ومع ذلك، وعلى عكس التعريفات القائمة على تحديد الجوهر، فإن مفهوم العنقود لا يؤسس لمجموعة شاملة وحصرية للشروط التى يجب على عمل ما أن يفى بها لكى يعتبر فنًا، لكن هذا المفهوم يطرح عددًا من الشروط يجب على العمل أن يفى

ببعضها فقط، ويطرح جوت عددًا من تلك الشروط، بما فيها أن تكون مثيرة ذهنيًا وثقافيًا، وخلاقة إبداعيًا. إن تيلجمان وجوت يظهران فى أعمالهما أن فكرة التشابه العائلى عند فيتجينشتاين مستمرة فى إتاحة مصادر تحدى المشروع الفلسفى لتعريف الفن.

وكان الجدل الثرى فى فترة ما بعد الحرب العالمية الثانية، للجماليات التحليلية، حول إذا ما كان ممكنًا، وكيف يكون ممكنًا، تعريف الفن، حيث تلعب فكرة التشابه العائلى عند فيتجينشتاين دورًا، هذا الجدل لم يكن له تأثير على الدراسات السينمائية. وبينما كان السؤال حول إذا ما كانت السينما فنًا أو لم تكن – وهو السؤال الذى يفترض تعريفًا لما هو الفن – قد شغل منظرى السينما قبل الستينيات، فقد حل محله السؤال الذى يراه معظم دارسى السينما اليوم سؤالاً أكثر أهمية بكثير، حول كيف أن السينما تذيع الأيديولوجيا وتنشرها. ولكن فى ضوء أن منظرى السينما قبل الستينيات طرحوا تعريفات لفن السينما تتجاهل هذا الجدل حول تعريف الفن بين الفلاسفة التحليليين، فقد يكون من المفيد العودة إلى سؤال إذا ما كانت السينما فنًا، وكيف تكون فنًا، مع التسلح بالمصادر المعقدة التى يتيحها هذا الجدل. إن هذا ينطبق أيضًا على سؤال التعريف الذى ظل على جدول مهام الدراسات السينمائية الأكاديمية، وإن كان ذلك ضئيلاً، وهو ما حدث بفضل أعمال فيلسوف السينما نويل كارول، خاصة سؤال ما السينما؟ ولقد نادى كارول بقوة، فى عدد من الأعمال عبر عدد من السنين، بأن الوسيط السينمائى لا يملك سمة جوهرية أو مجموعة من السمات الجوهرية، وأنه بدلاً من أن يتحدث دارسو السينما عن السينما فإنه يجب عليهم أن يتحدثوا عن الشكل الفنى للصورة المتحركة (انظر على سبيل المثال كارول ١٩٩٦). ومع ذلك فإن أعمال – تيلجمان وجوت – قد تتيح أيضًا لدارسى السينما مصادر لتحدى هذه النظرة. إن السينما تستطيع على سبيل المثال أن تكون مفهومًا عنقوديًا، حيث توجد شروط ضرورية منفصلة لكى يعتبر الشىء فيلمًا، لكن دون أن يكون أى من هذه الشروط ضروريًا وحده.

- الفن، والسينما، وفلسفة فيتجينشتاين عن علم النفس

المجال الآخر من فلسفة فيتجينشتاين فى مرحلته الأخيرة، والتى كان لها بعض التأثير على فلسفة الفن التحليلية بعد الحرب العالمية الثانية، هى فلسفته حول علم النفس،

خاصة تحليله الجزئى لمفاهيم الرؤية، فى القسم الحادى عشر من الجزء الثانى من كتابه «أبحاث»، وفيه يستخدم تجربته البصرية غير العادية التى يشير إليها باعتبارها «ملاحظة مظهرًا أو هيئة» (أبحاث، ص ١٩٣)، وذلك لكى يقدم بعض النقاط حول الرؤية. وبرغم أن البطة أو الأرنب (رسم يمكن إدراكه على أنه رأس بطة، أو رأس أرنب – المترجم) يقدم المثال الأشهر على هذه التجربة (أو الخبرة)، فإن فيتجينشتاين يعطى أمثلة أكثر، مثل الملاحظة على نحو مفاجئ لشكل إنسانى فى الصورة التى يتم تجميعها من قطع اللغز (أبحاث، ص ١٩٦). وما يجعل من ملاحظة شكل أو هيئة ما تجربة بصرية غير عادية هو أنها تبدو كأنها تتضمن أن الرائى «يرى» ما هو أكثر من السمات المادية للشىء الذى ينظر إليه. إن ذلك يعود إلى أن موضوع الرؤية يظل غير متغير ماديًا عندما تتم ملاحظة الهيئة أو الشكل. ولكن بمجرد ملاحظة هذه الهيئة، يبدو الرائى كأنه «يرى» شيئًا مختلفًا فى الشىء – هذا ما يسميه فيتجينشتاين الهيئة أو المظهر – حتى لو كان يعرف أنه لا شىء جديدًا ليراه من الناحية المادية. ويحاول فيتجينشتاين أن يحل هذه المفارقة بدراسة معنى مفهوم الرؤية، ومتى كيف يستخدم هذا المفهوم على نحو صحيح، وذلك من أجل التوضيح الدقيق لما يعنيه الرائى عندما يقول إنه «يرى» شيئًا جديدًا فى موضوع عندما يلاحظ فيه هيئة ما. وهو يفعل ذلك من خلال توضيح أن هناك فى الحقيقة «استخدامين لكلمة «يرى»..»، حيث يوجد على المحك «موضوعين للرؤية» مختلفين (أبحاث، ص ١٩٣):

«إذا رأيت البطة أو الأرنب كأرنب، فإن ما أراه عندئذ هو هذه الأشكال والألوان (أعطيها بالتفصيل)، وأرى إلى جانب ذلك شيئًا مثل هذا: وأشير هنا إلى صور مختلفة للأرنب. إن هذا يوضح الفرق بين المفاهيم» (أبحاث، ص ١٩٦، ١٩٧).

إن «موضوع الرؤية» الأول هو سمات مادية، مثل الشكل واللون، ويمكن الإشارة إلى هذه السمات، ووصفها، وتمثيلها باستخدام نسخة مطابقة. أما الثانى فهو «نوع» الشىء، وهو فى هذه الحالة الأرنب المرسوم فى الصورة. والفرق بين النوعين لموضوعى الرؤية واضح فى الطريقة التى يتجسدان بها بواسطة الرائى. وعلى عكس السمات المادية، فإن «أرنبية» الأرنب فى الصورة، «هويته» كأرنب، أو ما يسميه فيتجينشتاين هيئته، فلا تمكن الإشارة له، أو وصفه، أو تمثيله باستخدام نسخة مطابقة، وبدلاً من ذلك فإنه يمكن

فقط تمثيله بالإشارة إلى صور أخرى تصور أرانب أيضًا. وبشكل عام فإن أحد أهداف فيتجينشتاين فى هذا الجزء من «أبحاث» هو تحديد أن الرؤية - مثل الألعاب - تتضمن «الظواهر العديدة والمفاهيم المحتملة متداخلة العلاقات» (أبحاث، ص ١٩٩).

وقد التفت عدد من فلاسفة الفن إلى مناقشة فيتجينشتاين حول ملاحظة هيئة ما لتفسير الرسم التصويرى، وبشكل خاص كيف لنا أن نرى المضمون المصور فى الصورة فى ترتيب الخطوط والألوان - أو من خلالها - على سطح الصورة (انظر على سبيل المثال فولهايم ١٩٦٨، ويلكرسون ١٩٩١). وذلك لأن فيتجينشتاين - عندما يدرس تجربة ملاحظة الهيئات - يشير إلى حقيقة أن البشر يحددون المضمون المصور للصور بشكل تلقائى وبلا تردد، وحقيقة أنهم لا يتعاملون مع هذه التحديدات باعتبارها تفسيرًا بين عدة تفسيرات ممكنة تشكل أرضية القول بأنهم يرون ما تصوره الصورة. إنهم لا يرون فقط السمات المادية للصور - الخطوط والألوان على أسطحها - ثم يستنتجون ما يفترض أن تمثله هذه الصور (أبحاث، ص ٢٠٤، ٢٠٥).

ولقد تحول منظرو السينما أيضًا فى الأعوام الأخيرة لمناقشة فيتجينشتاين حول ملاحظة هيئة ما، من أجل تفسير رسم الصورة فى السينما. وعلى سبيل المثال فإن ريتشارد ألين قال بأن النظريات الكبرى لرسم الصورة فى السينما - نظريات الإيهام، الشفافية، التخيل الإبداعى، والنظرية الإدراكية - هى حتى هذه الأيام معتمدة على المفهوم السالب للقوة فى الرؤية، أو ما يشير إليه بالنظرية السببية للإدراك، والتى تفترض أن الرؤية تجربة تنتج عن الشىء المرئى. ومن ثم، ومن أجل تفسير كيف أن ما نراه هو الشىء الذى تصوره الصورة المتحركة، فإن هذه النظريات إما أن تزعم أننا نرى الشىء ذاته أو وهمًا له، أو أننا لا نرى الشىء ذاته ولكننا نتخيله أو نتعرف عليه - ويقول ألين بأنه بدلاً من ذلك فإننا «نطلب فهمًا لرؤية الصور هو على العكس من نظرية التخيل والإدراك، فهمًا يحترم حقيقة أن رؤية الصورة هى فعل أصيل للرؤية، دون التزام بفكرة أن ما نراه هو الشىء ذاته أو وهم له»، ويصل ألين إلى مثل هذا الفهم فى مناقشة فيتجينشتاين لملاحظة هيئة ما، وهو ما يوضح أن موضوع الرؤية ليس هو دائمًا الموضوع المادى» (ألين ١٩٩٧، ص ٧٧، انظر أيضًا تيرفى ١٩٩٧).

ومناقشة فيتجينشتاين لملاحظة هيئة ما تتضمن توضيح مفهوم الرؤية - ومع ذلك، فإن فيتجينشتاين، وفلاسفة جاءوا بعده مثل كينى وهاكر، قد وضحوا أيضًا مفاهيم يستخدمها دارسو السينما والفنون الأخرى، مثل القصد، والمعرفة، والاعتقاد، والفهم، والمتعة، والعاطفة، وما إلى ذلك. وهذا هو السبب فى أن ألين وأنا قد قلنا: إن لفلسفة فيتجينشتاين فى مرحلته الأخيرة، دورًا لتلعبه فى فروع دراسة الفن، مثل الدراسات السينمائية (ألين وتيرفى ٢٠٠١، ص ١-٣٥). ونحن نقصد بهذا أنها يمكن أن تساعدنا فى توضيح المفاهيم وبالتالى فهمها بشكل أفضل، خاصة المفاهيم النفسية، والتى نستخدمها فى تنظير السينما ودراستها (انظر على سبيل المثال تيرفى ٢٠٠٤ و ٢٠٠٨). إننا فى العادة نستخدم المفاهيم، مثل المفاهيم الإدراكية، بدون فهم واضح لمعناها، وتكون نتيجة ذلك أن النظريات السينمائية تضل طريقها بعيدًا عن حدود المنطق والعقل. ومن خلال توضيح معنى الإدراك والمفاهيم الصعبة الأخرى، فإن فلسفة فيتجينشتاين فى مرحلته الأخيرة تستطيع أن تقدم مساعدة مهمة لمنظرى السينما، حين تساعدهم على تفادى الوقوع فى زحام اضطراب المفاهيم وتشوشها وعدم معقوليتها.

- اعتراف بالفضل

الجزء الأول من هذا البحث هو نسخة معدلة من الجزء الأول من بحث اشتركت فيه مع ريتشارد ألين، بعنوان «فلسفة فيتجينشتاين فى مرحلته الأخيرة: وقاية ضد النظرية» (فى ألين وتيرفى ٢٠٠١). إننى أود أن أشكر البروفيسور ألين لسماحه لى باستخدام هذه المادة هنا، ولقيامه بتعريفى بفلسفة فيتجينشتاين فى مرحلته الأخيرة، عندما كنت طالبًا عنده فى قسم الدراسات السينمائية فى جامعة نيويورك. والشكر أيضًا إلى بيزلى ليفينجستون على تعليقاته المفيدة حول نسخة أولى من هذا البحث.

*   *   *

انظر أيضًا «رسم الصورة» (الفصل ٦).

المراجع

Allen, R. (1997) "Looking at Motion Pictures," in R. Allen and M. Smith (eds.) *Film Theory and Philosophy*, Oxford: Clarendon Press; New York: Oxford University Press.

Allen, R., and Smith, M. (1997) "Introduction: Film Theory and Philosophy," in R. Allen and M. Smith (eds.) *Film Theory and Philosophy*, Oxford: Clarendon Press; New York Oxford University Press.

Allen, R., and Turvey, M. (2001) "Wittgenstein's Later Philosophy: A Prophylaxis against Theory," in R. Allen and M. Turvey (eds.) *Wittgenstein, Theory and the Arts*, London and New York: Routledge.

Carroll, N. (1996) "Defining the Moving Image," in *Theorizing the Moving Image*, Cambridge and New York: Cambridge University Press.

Cioffi, F. (1998) *Wittgenstein on Freud and Frazer*, Cambridge and New York: Cambridge University Press.

Gaut, B. (2000) "'Art' as a Cluster Concept," in N. Carroll (ed.) *Theories of Art Today*, Madison: University of Wisconsin Press.

Hacker, P. M. S. (1996) *Wittgenstein's Place in Twentieth Century Analytic Philosophy*, Oxford: Blackwell.

Hanfling, O. (1996) "Fact, Fiction and Feeling," *British Journal of Aesthetics* 36: 356–66.

Johannessen, K. S. (2004) "Wittgenstein and the Aesthetic Domain," in P. Lewis (ed.) *Wittgenstein, Aesthetics and Philosophy*, Aldershot, UK and Burlington, VT: Ashgate.

Kenny, A. (1989) *The Metaphysics of Mind*, Oxford: Clarendon; New York: Oxford University Press.

Lüdeking, K. (1990) "Pictures and Gestures," *British Journal of Aesthetics* 30: 218–32.

McFee, G. (2001) "Wittgenstein, Performing Art and Action," in R. Allen and M. Turvey (eds.) *Wittgenstein, Theory and the Arts*, London and New York: Routledge.

Novitz, D. (2004) "Rules, Creativity and Pictures: Wittgenstein's *Lectures on Aesthetics*," in P. Lewis (ed.) *Wittgenstein, Aesthetics and Philosophy*, Aldershot, UK and Burlington, VT: Ashgate.

Tilghman, B. R. (1984) *But Is It Art? The Value of Art and the Temptation of Theory*, Oxford and New York: Blackwell.

Turvey, M. (1997) "Seeing Theory: On Perception and Emotional Response in Current Film Theory," in R. Allen and M. Smith (eds.) *Film Theory and Philosophy*, Oxford: Clarendon Press; New York: Oxford University Press.

—— (2004) "Philosophical Problems Concerning the Concept of Pleasure in Psychoanalytical Theories of (the Horror) Film," in S. H. Schneider (ed.) *Horror Film and Psychoanalysis: Freud's Worst Nightmare*, New York: Cambridge University Press.

—— (2008) *Doubting Vision: Film and the Revelationist Tradition*, New York: Oxford University Press.

Weitz, M. (1978 [1956]) "The Role of Theory in Aesthetics," in J. Margolis (ed.) *Philosophy Looks at the Arts: Contemporary Readings in Aesthetics*, Philadelphia: Temple University Press.

Wilkerson, T. E. (1991) "Pictorial Representation: A Defense of the Aspect Theory," *Midwest Studies in Philosophy* 16: 152–66.

Wollheim, R. (1968–80) *Art and Its Objects*, Cambridge and New York: Cambridge University Press.

الجزء الثالث

أنماط فيلمية وأنواع أخرى

(٤٤)

دوجما ٩٥

ميت هيورت

للمرة الأولى أعلن المخرج الدنماركى لارس فون ترير عن حركة «دوجما ٩٥» فى الاحتفال المئوى بالسينما فى باريس عام ١٩٩٥، وهى حركة تحكمها القواعد، وتتأسس على بيان (مانيفستو)، ومبادرة تعود إلى الأساسيات التى كان ينتويها أصحابها منذ مولدها. وبعد ذلك بما يزيد على عقد من الزمن، قدم موقع الحركة على الإنترنت الدليل على نجاح تحقيق نوايا فون ترير، بقائمة بما يزيد على مائتى فيلم من بلدان مختلفة أو كيانات قائمة، وضمت أستراليا، والدنمارك، وبلجيكا، والبرازيل، وكندا، وكولومبيا، وشيلى، وإيستونيا، وفرنسا، واليونان، والمجر، وإسرائيل، وكوريا، ولوكسمبورج، ومقدونيا، والمكسيك، ونيوزيلندا، والنرويج، وكويبيك، واسكتلندا، وسنغافورة، وجنوب أفريقيا، والسويد، وتايلاند، وتركيا، والولايات المتحدة، وويلز. لقد امتدت القائمة عبر ست قارات، وهى لا تشمل أفلام لمخرجين (من هونج كونج والصين على سبيل المثال) يقولون إنهم استلهموا برنامج دوجما بشكل عام، دون أن يشعروا بضرورة الالتزام بكل قواعدها فى إنتاج أفلام دوجما الأصيلة. وفى عام ٢٠٠٢ قال رايان جيلبى عن حركة دوجما ٩٥ «إنها الحركة السينمائية الأكثر راديكالية منذ الموجة الجديدة الفرنسية» (جيلبى ٢٠٠٢، الإنترنت)، وفى وقت أحدث، قال المخرج الألمانى فيم فيندرز: إن «دوجما ٩٥ عبر الزمن سوف تُرى على أنها أحد التطورات الأكثر أهمية فى السينما الأوربية عند نهاية القرن العشرين وبداية القرن الواحد والعشرين» (سكوت وموللر ٢٠٠٥، الإنترنت). وتماشيًا

مع العناصر الأخرى للتوجه الأساسى لحركة دوجما، فإن طبيعة هذه الحركة المؤسسة على بيان، وتحكمها القواعد، تجعلها مشروعًا فلسفيًا فى جذورها، وأفلامها والحركة العالمية التى تنتمى إليها قد جذبت بالفعل انتباه عدد من الفلاسفة. إن الحركة تثير أسئلة فلسفية مهمة حول العقلانية والمنطقية فيها، والإبداع فى ظل القيود، واتباع القواعد، والواقعية، وسيكولوجية الخيال والقص الروائى. وقبل استكشاف الدور الذى لعبته بعض هذه المسائل فى ظاهرة دوجما، فإن من الضرورى أن نقدم بعض المعلومات حول دوجما، والمراحل المختلفة لتطورها منذ عام ١٩٩٥.

يشير مصطلح «دوجما» إلى خطة الاعتراض السينمائى الذى يستهدف بشكل خاص السينما الهوليوودية، كما يشير إلى المجموعة السينمائية التى تضم «الإخوة» الأربعة لارس فون ترير، وتوماس فينتربيرج، وسورين كراج جاكوبسون، وكريستيان ليفيرينج. اشترك فى كتابة البيان فون ترير، والأصغر منه سنًا بكثير فينتربيرج، الذى يصف عملية الكتابة بما يلى: «لقد كانت سهلة... سألنا أنفسنا عن أكثر الأشياء التى نكرهها فى السينما اليوم، ثم استخلصنا قائمة تحظر كل ما كرهناه. لقد استغرق ذلك نصف ساعة، وضحكنا كثيرًا» (مقتبس فى كيلى ٢٠٠٠، ص ٥). ثم طبعوا ذلك باللون الأسود على ورقة حمراء، وألقوا بها إلى الجمهور فى مسرح (سينما) أوديون فى باريس بواسطة فون ترير فى عام ١٩٩٥. والبيان يتألف من ثلاثة أجزاء: التقرير المبدئى، الحافل بالسخرية والمبالغة، والذى يحدد الأهداف من مبادرة دوجما المثيرة للجدل، ثم ما يسمى «قسم العفة» الذى يتألف من عشر قواعد يجب أن يتبعها المخرجون الراغبون فى صنع سينما دوجما، ثم خاتمة يتلوها توقيع فون ترير وفينتربيرج بالنيابة عن أعضاء الحركة. وفى التقرير العام للحركة يتم وصفها على أنها «حركة إنقاذ»، هدفها الوقوف أمام «نزعات محددة فى السينما اليوم». كما تم استلهام الموجة الجديدة الفرنسية فيما يخص أن الأهداف كانت صحيحة لكن «الوسائل لم تكن كذلك»، وخاصة فى «مفهوم المؤلف» باعتباره «رومانسية برجوازية»، كما أن «الفيلم الفردى يعتبر بالتحديد منحلاً». وتعرضت هوليوود للهجوم فى سلسلة من العبارات، وإدانة «صناع الأفلام المنحلين الذين كانت مهمتهم هى الضحك على الجمهور من خلال الأوهام، والخداع، والحبكات التى يمكن التنبؤ بها، وطريقة السرد». وتم تحديد

«قسم العفة»، بقواعده العشر، باعتباره الوسيلة الجماعية المقترحة التى تتبناها الحركة، لمقاومة «سينما الأوهام».

وفى محاكاة للغة وطقوس الديانات المنظمة، يبدأ «القسم» كالتالى: «أقسم بالخضوع لمجموعة القواعد الآتية كما رسمتها وأقرت بها دوجما ٩٥». والكثير من هذه القواعد شديدة الخصوصية والتحديد، وواضحة نسبيًا: «القاعدة الخامسة: ممنوع الخدع والفلاتر البصرية، القاعدة السادسة: يجب ألا يحتوى الفيلم على أحداث سطحية (القتل، الأسلحة، وما إلى ذلك، يجب ألا تحدث)»، لكن الخاتمة تقدم مزيدًا من التوجيهات، كان من الصعب تفسير بعضها، ناهيك عن إتباعها:

«وعلاوة على ذلك، أقسم باعتبارى مخرجًا أن أبتعد عن الذوق الشخصى! إننى لم أعد فنانًا. أقسم أن أبتعد عن خلق «عمل»، كما سوف أعتبر اللحظة أكثر أهمية من الكل. إن هدفى الأسمى هو أن أستخرج الحقيقة بكل قوة من شخصياتى ومواقفى. أقسم بأن أفعل ذلك بكل الوسائل المتاحة وبأى ثمن على حساب الذوق الجيد وأية اعتبارات جمالية، وبذلك أقسم على قسم العفة» (مؤسسة السينما الدنماركية ٢٠٠٥، ص ٤، ٥).

ومنذ الإعلان لأول مرة عن دوجما ٩٥ فى باريس عام ١٩٩٥، تطورت عبر عدد من المراحل المميزة - وإن كانت متداخلة (هيورت ٢٠٠٣ أ)، وخلال المرحلة الأولى التى استمرت من عام ١٩٩٥ إلى ١٩٩٨، عندما فاز أول أفلام دوجما، وهو «الاحتفال» (١٩٩٨) لفينتربيرج، بجائزة لجنة التحكيم الخاصة فى مهرجان كان، خلال تلك الفترة كان ينظر إلى الحركة باعتبارها سخيفة ومثيرة للضحك إلى حد ما، وأنها بهلوانيات تهدف لإثارة الاهتمام. كما كانت آنذاك عرضة للجدل حول قرار مؤسسة السينما الدنماركية بمنح تمويل مسبق لأول أربعة أفلام للحركة، والتى كان يجب أن يخرجها الأعضاء الأربعة لها. وانتقلت دوجما إلى المرحلة الثانية فى عام ١٩٩٨، عندما أوضح كل من «الاحتفال»، وكذلك فيلم فون تريير «البلهاء» (١٩٩٨)، أن الالتزام بقسم العفة يمكن أن ينتج أعمالاً سينمائية قيّمة وأصيلة إبداعيًا. وعرض الممثل الفرنسى - الذى تحول إلى الإخراج - جان مارك بار فيلمه «دوجما ٥: عشاق» فى عام ١٩٩٩، وهو الفيلم الذى بدأ المرحلة الثالثة التى تضمنت شهرة عالمية متزايدة، وتقديرًا لمفهوم دوجما فى الأوساط السينمائية. وتتداخل هذه

المرحلة الثالثة مع مرحلة رابعة شهدت امتداد بيان دوجما وفكرها القائم على قواعد، إلى مناطق أخرى للتعبير الإبداعى إلى الرقص، وتصميم ألعاب الفيديو، والأدب، على سبيل المثال. وخلال تلك الفترة، بدا أن فون ترير يهدف إلى البقاء مع برنامج دوجما، وقام هو نفسه بالامتداد إلى منطقة جديدة، فى مجال صناعة السينما التسجيلية، والإعلان عن بيان «للدوجما التسجيلية» و«ميثاق السينمائى التسجيلى»، والذى يتألف من تسع قواعد. وكما يشير البيان فإن هدف هذه القواعد هو معارضة «واقع السينما التسجيلية والتليفزيون الذى أصبح عرضة للتلاعب والتغيير على نحو متزايد، على أيدى فنانى الكاميرا، والمونتاج والإخراج» (سى كريستنسين ٢٠٠٣، ص ١٨٦، ١٨٧). وقد تم صنع ستة أفلام على أيدى مخرجين إسكندنافيين طبقًا لهذا الميثاق، كان من أشهرها الفيلم الذى حصل على جوائز «احصل على حياة» (٢٠٠٤) من إخراج مايكل كلينت، وهو فيلم متأمل وصورة اعتراضية للأطفال النيجيريين الذين يعانون من مرض معروف باسم «نوما». وبحلول عام ٢٠٠١، ظهرت مرحلة خامسة، اتسمت بتحول مصطلح «دوجما» إلى فضيلة، كمصطلح يدل فى الأغلب على معارضة الواقع القمعى، والالتزام بالممارسة الديمقراطية، أى أنه أصبح مصطلحًا يمكن عمليًا تطبيقه فى كل المجالات. أما فيلم «الرحيل فى ندم» (٢٠٠١) للمخرج فينسينت تشوى وانشون من هونج كونج، باعتباره بداية مرحلة سادسة، حيث يفضل صناع الأفلام بشكل واعٍ الوقوف إلى صف حركة دوجما، دون الإحساس بأى التزام بإتباع كل القواعد، أو الرغبة فى الحصول على شهادة رسمية من الحركة. وبحلول عام ٢٠٠٢، أصبحت دوجما أسلوبًا راسخًا، وبرنامجًا مفيدًا، خاصة للمخرجين الجدد. كما أن قبول الحركة فى جمهورية الصين الشعبية ألقى الضوء على مرحلة جديدة أخرى، متسمة بتحول الحركة إلى شىء شبيه بفلسفة عامة فى صناعة الأفلام. وعلى سبيل المثال فإن المخرجة نينج ينج تعتبر أنه كان لمعايير دوجما حول ماهية السينما وما يجب أن تكون عليه، تأثير حاسم عليها خلال صنعها الفيلم الأخير من ثلاثيتها «أحب بيكين» (٢٠٠١) (مناقشة مائدة مستديرة، زيتو ٢٠٠٦)، فيما يمكن الخلاف حوله - أنها لو كانت قد اختارت أن تصنع هذا الفيلم باعتباره فيلم دوجما كامل الشروط، فسوف تكون النتيجة فيلمًا طليعيًا دون أن يملك إمكانية فتح أعين الجمهور الصينى أمام تأثير العولمة والتمدين على الحياة

الصينية المعاصرة فى مرحلة ما بعد ماو. لذلك فإنها تصر على أن اختيارها الوحيد – لرفض هذا التهميش – هو أن تصنع فيلمًا طبقًا للطرق التقليدية لصناعة الأفلام التى تقرها الدولة. لذلك فإن التوتر فى الصين بين تعاليم دوجما، ومتطلبات إقرار الدولة، قد أسهم فى تحويل دوجما من طريقة تحكمها القواعد، وأسلوب خاص، إلى فلسفة ملهمة فى صنع الأفلام، حيث يصبح محورها هو مفاهيم الصدق، والأصالة، والواقعية، والمعاصرة.

إن هذا الملخص السريع لتحولات دوجما عبر السنين لن يكتمل دون الإشارة إلى التحولات بشأن مسألة شهادة دوجما. فى البداية، فإن مكانة الفيلم باعتباره فيلم دوجما حقيقيًا كانت تعتمد على اجتيازه عملية تدقيق وفحص. وباختصار فقد كان مطلوبًا من المخرجين الذين يريدون الالتحاق بالحركة تقديم أفلامهم إلى سكرتارية دوجما فى كوبنهاجن (والمشكلة من الإخوة الأربعة)، والتى تقرر إذا ما كان قد تم اتباع القواعد، وإذا ما كان الفيلم يُمنح شهادة دوجما. ومع ذلك فإن مرحلة الفحص هذه قد تم التخلى عنها عندما أدرك الإخوة أن من الصعب التأكد من الالتزام بالقواعد، وذلك بعد قيامهم بتقييم فيلم هارمونى كورين «جوليان الصبى الحمار» (١٩٩٩) ومنحه الشهادة.

«وحسب معلوماتى (وطبقًا لموقعهم على الإنترنيت)، فإن هذا الفيلم التزم بالفعل بمعايير دوجما بدرجة مرضية. وبالوضع فى الاعتبار حقيقة أن هناك العديد من المشكلات المرتبطة بمراجعتنا للمخرجين الذين يريدون الحصول على الشهادة، فقد قررنا تغييرًا فى التطبيق عند إصدارها، فسوف يطلب فى المستقبل من المخرج أن يعلن استيفاءه للشروط والتزامه ببيان دوجما» (مقتبس فى كيلى ٢٠٠٠، ص ٢٣).

وهكذا تم التخلى عن عملية الفحص، وحل محلها إعلان باستيفاء الشروط والالتزام. وذهب الإخوة فى ٢٠ مارس ٢٠٠٥ خطوة أبعد فى «وداعًا للمانفيستو»، حين أعلنوا أنه بدءًا من احتفال عشر سنوات على حركة دوجما فإنه يمكن الحصول على الشهادة من على الإنترنيت واستخدامها بواسطة المخرجين سوف يكون فقط مسألة ضمير، حيث لا يُطلب منهم تقديم أفلامهم للفحص، أو إعلانهم عن الالتزام بالقواعد.

لقد كان هناك الكثير من النقاش بين دارسى ونقاد السينما حول السنوات السابقة على حركة دوجما. وموقف فون تريير المعقد والمثير للمشكلات يستدعى بوضوح لحظات

سابقة من تاريخ السينما. وسلسلة «كينو برافدا» (سينما الحقيقة) لدزيجا فيرتوف يتم ذكرها بشكل خاص فى هذا السياق، وكذلك الواقعية الجديدة الإيطالية، و«مجموعة دزيجا فيرتوف» لجان لوك جودار، وحتى مانفيستو أوبرهاوزن. والنسبة لسكوت ماكينزى، الذى كان اهتمامه الرئيسى هو تحديد خصوصية بيان دوجما وفاعليته، فإن حركة «السينما الحرة» عند ليندساى أندرسون تقدم نقطة مرجعية مهمة: «فمثل دوجما، كانت السينما الحرة جديدة فى صنع الأفلام، كما أنها كانت أيضًا بهلوانيات دعائية من أجل كسب الاعتراف من جانب الجماهير» (ماكينزى ٢٠٠٣، ص ٥١). وعلى النقيض فإن موراى سميث يركز على «أسلوب التصوير باستخدام الكاميرا المحمولة على اليد» الذى أصبح مرتبطًا بحركة دوجما، ويجذب سميث الانتباه إلى «مخرجى السينما الأمريكية الجديدة مثل جون كاسافيتيش وشيرلى كلارك» الذين كانوا روادًا فى هذا الأسلوب فى مجال صناعة الأفلام الروائية الطويلة قبل نحو أربعين عامًا من دوجما (سميث ٢٠٠٣، ص ١١٤). وبالنسبة لبيتر شيبلين (٢٠٠٣)، وجاك ستيفنسون (٢٠٠٣)، فإن مثل هذه الشخصيات كانت جزءًا مهمًا من مرحلة ما قبل تاريخ دوجما.

وإذا كان الدارسون الدانمركيون يقرون بأهمية كل المصادر السابق ذكرها، فإنهم يختلفون فى التأكيد على مسار مختلف تمامًا للأفكار، وإحداها تتركز على لارس فون ترير نفسه، وتربط المراحل المختلفة فى إنتاجه السينمائى. وكما يلاحظ شيبلين: «خلال تاريخه الفنى، أسس فون ترير مجموعة من القواعد الخاصة لكل فيلم. وكانت هذه القواعد فى العادة نوعًا من ميثاق الإنتاج الذى يستخدم فى الموقع، ويؤسس لبعض القواعد التقنية المحددة أو الخط الجمالى الذى يتم اتباعه» (شيبلين ٢٠٠٣، ص ٥٨، ٥٩، انظر أيضًا كريستينسين ٢٠٠٤). والمفهوم المحورى لدوجما ٩٥، وهو مفهوم الإبداع تحت القيود، ليس إذن هو المفهوم الذى تبناه لارس فون ترير فى البداية مرتبطًا «بحركة الإنقاذ» السينمائية الخاصة به، لكنه المفهوم الذى غذى عمله باعتباره مخرجًا منذ البداية الأولى. وخلال سياق أعماله الكاملة، فإن ما هو جديد بخصوص حركة دوجما هو قراره باعتباره مخرجًا فى «الاشتراك» فى القواعد مع المتفرجين، فى قَسَم ميتافيزيقى كان أيضًا دعوة للعمل الجماعى، وعاملاً أساسيًا فى عولمة دوجما (هيورت ٢٠٠٣ أ).

وبقدر ما إن مفهوم الإبداع تحت القيود يكمن فى قلب دوجما ٩٥، فإن المبادرة السينمائية تتماس مباشرة مع مجالات مهمة فى الاهتمام الفلسفى. فالفيلسوف النرويجى بون إلستر مسئول بدرجة كبيرة عن وضع «الإبداع تحت القيود» على خطة البرنامج الفلسفى المعاصر ، برغم أن تاريخ الفكر حول الفن - بما فى ذلك الوعى المتأمل للذات عند الفنانين بممارستهم - تقر بالتأكيد بوجود هذه الظاهرة. ولقد تطور فكر إلستر حول الإبداع تحت القيود عبر السنين. وفى مقالة مبكرة عن هذا الموضوع (١٩٩٢)، يركز إلستر على القيود التقنية، والمالية، والزمنية، والذاتية، ويتتبع طوال الوقت فكرة أن هذه القيود ليس من الحتمى أن تكون سلبية، وأنه يمكنها على العكس أن تحفز الإبداع. وفى «أوليس طليقًا: دراسات فى العقلانية، والالتزام المسبق، والقيود» (٢٠٠٠)، يطرح إلستر نموذجًا معدلاً للقيود، مفضلاً التمييز بين القيود المفروضة، والمختارة، والمبتكرة. وفى هذا التناول، تكون القيود المالية، والتقنية، والزمنية، قيودًا مفروضة، وتوضح توليفات الأنماط الفيلمية تصنيف القيود المختارة، حيث إن القواعد التى تحدد الأنماط الفيلمية المحددة لا يمكن ابتكارها بواسطة صانع أفلام أو مؤلف واحد، لكن يتم تبنيها باعتبارها الإطار الحاكم لعمل معين. أما تصنيف القيود المبتكرة فهو مهم بشكل خاص، فى ضوء اهتمام إلستر، والذى يفهم كيف أن القيود يمكن أن تحفز الإبداع. وتحليل حالات مختلفة قام فيها الفنانون بابتكار قيود، وفرضها هم بأنفسهم على ممارساتهم، توحى فى رأى إلستر بأن هدف مثل هذه الممارسات هو زيادة الإلهام، وبالتالى القيمة الجمالية والإبداع، «والقدرة على النجاح فى هذا المسعى» (٢٠٠٠، ص ٢٠٠). ويعود إلستر دائمًا إلى قرار جورج بيريس بأن يكتب رواية من ثلاثمائة صفحة، بعنوان «الاختفاء» أو «الفراغ»، يتم فيها عدم استخدام حرف (e) مطلقًا (برغم اشتراكه فى الكثير من الكلمات - المترجم). وفى رأى إلستر، فإن بيريس ابتكر هذا القيد وفرضه على نفسه بشكل متعسف تمامًا، فالهدف هو أن تكون مقيدًا ولكن ليس بالضرورة على نحو محدد. والتأكيد على مسألة تعسف القيود المبتكرة والمفروضة على الذات ناقشها فيلسوف الجماليات جيرولد ليفينسون (٢٠٠٣)، والذى كان - فى رأيى - على صواب عندما أشار إلى أن حظر استخدام الحرف (e) يمثل تحديًا أكبر بكثير من حذف مجموعة أخرى من الحروف، وبهذه الطريقة وطرق أخرى فإن اختيار بيريس لا

يمكن أن يكون متعسفًا تمامًا. والهدف هنا كما يبدو هو ابتكار قيد، وفرضه على النفس، بما يفرض صعوبات أصيلة بالنظر إلى استخدام هذا الحرف في اللغة الفرنسية.

وفي سياق حركة دوجما، فإن من المهم الإقرار بأن مجموعة القواعد التي حددها «قسم العفة» تنتمي إلى تصنيفات مختلفة، تعتمد على هوية كل مخرج. وفي حالة فون ترير وفينتربيرج، فإن القيود مبتكرة ومفروضة على النفس. وفي حالة العضوين الآخرين فإن القواعد مختارة بشكل عام، بقدر ما إن كراج جاكوبسون وليفيرينج لم تكن لهما الكلمة في تحديد هذه القواعد أصلاً (برغم اشتراكهما في قرار تفسير القاعدة رقم ٩ – «يجب أن يكون مقاس الفيلم هو ٣٥ مم»، باعتباره سمة وليس متطلبًا إنتاجيًا). وبالنسبة لكل المخرجين من خارج هؤلاء الأربعة فإن القيود تنتمي إلى تصنيف القيود المختارة، بمعنى أن هذه القواعد تشكل إطارًا سابق التحديد، من خلاله يمكن لصانعي الأفلام العمل، إذا رغبوا في الانضمام لحركة فون ترير أو الماركة الخاصة به، أو بتناوله الإبداعي.

وكما رأينا، فإن سؤالاً مهمًا، بالنسبة للجدال الفلسفي المتنامي حول طبيعة القيود المبتكرة، يتناول الدرجة التي يمكن بها لقواعد حركة دوجما أن تكون متعسفة. وخلال المراحل الأولى لاستقبال الحركة، عندما كانت مبادرة فون ترير موضع سخرية، فإن النزعة السائدة كانت رؤية هذه القواعد باعتبار أن لها دافع، أكثر من كونها متعسفة، حيث إن وراءها – ببساطة – الرغبة في خلق دعاية بقدر الإمكان. وإذا كان لنا أن نفهم هدف دوجما، فإن من الضروري في الحقيقة أن ننحي جانبًا الحدس – القوي في نظر إلستر – بأن القيود المبتكرة تميل إلى أن تكون متعسفة. والدراسة المتأملة لقواعد دوجما تكشف عن أنها «ذات دوافع متعددة» (هيورت ٢٠٠٣ أ، ص ٣٥). وفي فيلم جيسبر جارجيل التسجيلي عن إخوة دوجما وأفلامهم، والذي يحمل اسم «المطهرون» (٢٠٠٢)، فإن فون ترير وفينتربيرج يوحيان بأن العواطف – فيما عدا الكراهية الشديدة للممارسات السينمائية التجارية التقليدية التي ذكرت سابقًا – تلعب دورًا في تجسيد القواعد. وبشكل أكثر خصوصية، فإنها مسألة تحديد وتعريف أكثر من كونها مسألة نهي وحظر، وهي التقنيات والأدوات التقنية ذاتها التي كان يفضلها هذان المخرجان في أعمالهما الأولى على نحو واضح. لقد كان الهدف بحق هو تحفيز الإبداع، ولتحقيق ذلك فإن من الضروري

حظر معالجة قد تجعل من المستحيل الاعتماد على عادات مريحة، أو حلول جاهزة، أو خبرة سابقة.

وهناك معنى آخر لا يقل أهمية، حيث القواعد تكون لها دوافع أكثر من كونها متعسفة، وهذا المعنى له علاقة بالدور المتوقع (والمتحقق الآن) لحركة دوجما باعتبارها «حركة إنقاذ»، لا تهدف فقط إلى السينما بشكل عام كما يزعم بيان الحركة، وإنما للسينما الدنماركية المعاصرة باعتبارها سينما صغيرة، وهامشية. وفي مناقشة مع ريتشارد كيلى حول موضوع دوجما بوصفه ماركة مسجلة، يقول فينتربيرج: إن فكرة دوجما كانت «إيقاظ» و«تحدى» المخرجين، وعدم «صنع أفلام رخيصة» (مقتبس فى كيلى ٢٠٠٣، ص ١٢٣). لكن القواعد تمت صياغتها بوضوح من خلال واقع صناعة سينما فى بلد صغير (هيورت ٢٠٠٣ ب)، وأحد السمات المحددة لمثل هذا الواقع - كما تلاحظ فينكا فيدمان فى قدرتها باعتبارها مخرجة «للشاشة الدنماركية الجديدة» هو أنها ذات موارد محدودة: «كبلد صغير، فإن الدنمارك محدودة تمامًا بالدعم السينمائى المتاح. وفى كل مرة يفكر شخص ما فى أن يصنع فيلمًا فإن عليه أن يفكر بطريقة الميزانية المنخفضة» (سكوته ٢٠٠٦). إن القواعد تنهى عن استخدام الإكسسوار، وتحظر «الاغتراب الزمانى والجغرافى»، وتستبعد استخدام «الإضاءة الخاصة»، وكل هذه القواعد تساعد على خفض التكاليف بدرجة كبيرة. وكما يقول فون ترير بحق:

«لقد أسهمت هذه القواعد أساسًا فى جعل العملية أرخص، وهو ما يرضينى بالطبع أيضًا. كما أدت إلى نزعة حيث بدأ الناس فى كل أنحاء العالم فى صنع أفلام دوجما أرخص. والناس الذين اعتادوا على الاقتصار على مفهوم الفيلم الملائم. يشعرون الآن أن بقدرتهم صنع الأفلام» (رونديل ١٩٩٩).

إن القواعد تساعد على الأسلوب البصرى منطقيًا، وهو الأسلوب الذى يبتعد بدرجة ملحوظة عن القواعد التى يتفق العالم بشكل متزايد على أنها معيارية، وتتطلب ميزانيات بالغة الارتفاع. وبالالتزام بتعريف حركة دوجما باعتباره «عملية إنقاذ»، فإنها فى ابتكارها القواعد ليست متعسفة على الإطلاق، حيث إنها تتضمن بدلاً من ذلك تشخيصًا للعادات الشخصية، والمشكلات المتوطنة للنظام السينمائى العالمى الذى تتحكم هوليوود فى معظمه،

والتحديات المرتبطة بالسياقات الخاصة بالبلدان الصغيرة. ولقد كان لدى دوجما الكثير لكى تسهم فى المناقشة الفلسفية للإبداع تحت القيود، حيث إنها تظهر بوضوح أن القيود غير المتعسفة قد تسهل السعى إلى الإبداع، باعتباره هدفًا جماليًا، فى الوقت الذى تخلق فيه شروط تحقيق عدد آخر من الغايات.

والنقطة المهمة الثانية للاتصال بين دوجما والمناقشات الفلسفية الأساسية، تتعلق بالمفهوم المحورى للحركة ذاته، حول اتباع القواعد (جوت ٢٠٠٣، هيورت ٢٠٠٣ ب). لقد أصدر إخوة دوجما عددًا من البيانات التى تؤكد على مصاعب اتباع القواعد. وعلى سبيل المثال، يشير فون تريير إلى أن «العديد من القواعد لا يمكن الالتزام بها أو هى من المستحيل الالتزام بها باعتبارها إحدى الوصايا العشر» (رونديل ١٩٩٩، ص ١)، كما أن فينتربيرج يقر بشأن وصايا وقواعد دوجما بأن من الممكن ألا تكون أفلام دوجما الحاصلة على شهادة دوجما تستحق الحصول عليها: «فيلمى، وفيلم لارس، وكل الأفلام التى شاهدتها حتى الآن قد تم تصويرها طبقًا لدوجما باعتبارها فلسفة، وأيضًا باعتبارها مجموعة من القواعد، إنها تتبع القواعد بدقة بقدر الإمكان، وأعتبرها أفلام دوجما فى جوهرها. لكنك إذا طبقت القواعد بصرامة، تبقى هناك مناقشة حول إذا ما كانت قد صنعت فيلم دوجما حقًا؟ وقد تكون إجابتى: «لا»، لا إن كنت شديد الصرامة بشأنها» (مقتبس فى كيلى ٢٠٠٠، ص ١٢٢).

وكما جاء فى فيلم جارجيل «المطهرون»، فإن الإخوة توصلوا عندما اقترب فون تريير من القواعد لأقصى درجة مع فيلم «البلهاء»، إلى أن أيًا من أفلام الإخوة التزمت بشكل كامل بالقواعد. لقد اكتشفوا خلال عملية صنع أفلامهم أن القواعد قد تكون صعبة التفسير، لأن ما «يترتب» بالفعل على اتباعها ليس واضحًا دائمًا. بل إنهم خلال عملية فحص فيلم هارمونى كورين، اكتشفوا أن عملية تحديد ما يعتبر مثالاً على الالتزام بالقاعدة هى عملية مثيرة للمشكلات لأسباب واضحة، وأن جزءًا كبيرًا من المادة السمعية البصرية قد ينتج إما عن الالتزام بالقاعدة أو انتهاكها. وكما يقول كريستيان ليفيرينج:

إنك تستطيع بسهولة أن تصور فى حركة بطيئة دون أن تكسر القواعد، لكن سوف يكون هناك من يتساءل: «هل هذا دوجما؟»، وفيلم هارمونى بدا لى أنه تم تصويره طبقًا

للقواعد، لكنك إذا أردت أن تتأكد من ذلك، فإن لزامًا عليك أن تحضر التصوير» (مقتبس في كيلي ٢٠٠٠، ص ٥٦)

والعديد من أفلام دوجما الناجحة كانت مصحوبة باعترافات صاخبة، هازلة في قالب جدى، بأنها لم تنتهك القواعد، والبعض من هذه الأفلام يؤكد على انخفاض الميزانية في شكل ابتعاد عن القواعد التي يمكن تفاديها، وبعضها الآخر يؤكد على استحالة اتباع بعض هذه القواعد. وعلى سبيل المثال، فإن فينتربيرج اعترف بأنه بنى ديكور طاولة الاستقبال في فيلم «الاحتفال»، وهو انتهاك للقاعدة التي تحظر وجود الإكسسوار في موقع التصوير. كما اعترف جاكوبسون بانتهاك القاعدة التي تحظر «الإضاءة الخاصة»، عندما عمل بشكل إبداعي خلاق على التلاعب بالأنسجة. واعترف هارموني كورين بأنه انتهك القواعد عندما تمت محاكاة عمل شخصية كلوى سيفنجي - بعد محاولات مزعومة لأن يجعل حبيبته الممثلة أن تحمل بالفعل. كانت هذه الاعترافات - بالطبع - متسقة تمامًا مع حقائق أن دوجما مناورة دعائية ذكية، فإن الحديث عن القواعد وانتهاكها من خلال هذه الاعترافات العبثية - وإن كانت مسلية تمامًا - غذى الحديث عن الحركة وأفلامها بشكل عام، وبذلك فإنه ساعد على انتشارها وتأثيرها.

إن حديث إخوة دوجما عن القواعد وإتباعها يوحى بقدر من السذاجة الفلسفية حول الموضوع. فإذا كانت ظاهرة دوجما تبدو كأنها تعتمد على مفهوم متسق أو حتى حاسم عن الإبداع تحت القيود، فإن الرؤى الأساسية حول اتباع القواعد تبدو مشوشة إلى حد ما. وبالفعل فإن عالم الجمال بيريس جوت يشير إلى النقطة المهمة حول أنه «إذا كان إخوة دوجما قد قرأوا فيتجينشتاين، فإنهم كانوا سوف يوفرون على أنفسهم الكثير من المتاعب» (٢٠٠٣، ص ٩٥). إن جوت يشير هنا إلى حل فيتجينشتاين لمفارقة اتباع القواعد في «أبحاث فلسفية» (١٩٥٣، ص ١٤٣ وما بعدها). والفقرات المهمة قد أثارت عبر السنين العديد من التعليقات التي ساعدت على أن تكون القواعد واتباعها مسألة محورية في فلسفة اللغة. ومن بين أكثر التعليقات أهمية كتاب سول كريبكه «فيتجينشتاين عن القواعد واللغة الخاصة: عرض مبدئي» (١٩٨٢)، وهو نص ولَّد الكثير من المناقشة. ليس من الممكن في السياق الحالي، وليس ضروريًا، أن نحدد المواقف المختلفة التي تم تبنيها باعتبارها رد فعل

لهذه النصوص وغيرها من النصوص المهمة. لكن النقطة التى يجب ذكرها هى أن مبادرة دوجما تبدو قد تطورت دون فهم حقيقى للمشكلات التالية:

«أى مجموعة من القواعد لابد أن تفشل فى أن تغطى كل عناصر كل فعل، لأن هناك عددًا لانهائيًا من السمات التى يمكن أن تكون لأى فعل، وعلاوة على ذلك فإن أية قاعدة معرضة للتفسير، وبذلك فإنها يمكن أن تتطابق مع أى عدد من الطرق. ولا تفترض أنه إذا كان المرء يمكنه أن يوافق على تفسير القاعدة فإن كل شىء سوف يتم الاتفاق عليه، إن أى تفسير هو ذاته قاعدة، وبدورها يمكن تفسيرها هى ذاتها بطرق مختلفة» (جوت ٢٠٠٣، ص ٩٨).

إن تصريحات إخوة دوجما، واعترافاتهم، وسياساتهم المتحولة بشأن منح الشهادة، توضح معًا ضرورة أن نناقش مسألتين فلسفيتين فى وقت واحد: فبقدر ما إن الإبداع تحت القيود يتضمن «قواعد» مبتكرة، فإن الدارسين ضمّنوا تنظيرهم أن هذه الظاهرة المهمة قد ترتبط على نحو مفيد بالأدبيات الفلسفية حول القواعد ومشكلات اتباع القواعد.

وكما اقترحت، فإن لدى دوجما ٩٥ إمكانية المساهمة فى الجدال الفلسفى حول الإبداع تحت القيود، كما أن إخوة دوجما وأتباعهم يمكنهم أن يتعلموا من المناقشة الفلسفية حول القواعد وإتباعها. وفى الختام، أود أن أركز على اشتراك الفلاسفة فى العناصر الخاصة ببيان الحركة وأفلامها. ففى «السينما العارية: دوجما وحدودها» ينظر بيريس جوت عن قرب للفيلمين الأولين لحركة دوجما «الاحتفال» لفينتربيرج، و«البلهاء» لفون ترير، وذلك بهدف «ليس أن الفيلمين هما فقط نموذجان للقواعد، وإنما لأنهما «عن القواعد» (جوت ٢٠٠٣، ص ٩٣). واعتمادًا على مفهوم كيندال والتون عن «الفنان الظاهر»، فإن جوت يصف «المخرج الظاهر لفيلم فون ترير» على النحو التالى:

«إنه يسمح للمصور وحامل ذراع الكاميرا أن يظهرا فى بعض اللقطات، والعديد من اللقطات خارج البؤرة، وتم تكوينها بشكل عشوائى وأحيانًا غير متطابق، ويبدو أنه لم يسمع عن تقنيات اللقطة أو اللقطة المقابلة فى صنع الأفلام، وفى لقطات المحادثات تتحرك الكاميرا حركة بانورامية من شخصية إلى أخرى، وعادة لا تصل إلى شخص فى الوقت الذى يبدأ فيه الكلام، ويتم عبور محور الحدث، وتهتز الصورة بشكل غير مستقر، ويكون

المونتاج حادًا ورديئًا، ويتم تكوين اللقطات دون اعتبار ظاهر لتوازن اللون أو السمات الشكلية، إلى آخر ذلك. إن المخرج الظاهر للفيلم يبدو غير كفء على الإطلاق، وجاهل تمامًا بصناعة الأفلام» (جوت ٢٠٠٣، ص ٩٤).

وفى ضوء سمعة فون تريير التى لا يمكن التشكيك فيها بأنه «واحد من أكثر مخرجى جيله اتقانًا» (جوت ٢٠٠٣، ص ٩٤)، فإن من الواضح أن هناك تعارضًا بين طبيعة الفنان الظاهر وطبيعة الفنان الفعلى. ويقول جوت إن فون تريير يندمج فى ذات النشاط الذى يتم تجسيده فى فيلم أن يترنح أو يتظاهر بأنه أبله، بهدف الكشف عن حقيقة موقف ما، وهذا من الأهداف الرئيسية لحركة دوجما ٩٥ ذاتها.

كما يساهم جوت فى فهم فلسفى أكثر دقة وتفصيلاً لبيان الحركة، وذلك بالنظر عن قرب للقواعد ومدى ضمانها للواقعية التى يدافع عنها إخوة دوجما دائمًا. إن رفض دوجما «لفيلم الوهم» يفهمه جوت على أنه نوع صنع الأفلام الذى يشجع «المعتقدات الزائفة حول العالم» (٢٠٠٣، ص ٩٠)، وهو يقدم مع ذلك طريقة أخرى لفهم الطبيعة الدقيقة للقواعد التى حددها قسم العفة. وبرغم أن معظم هذه القواعد تدعم فى الحقيقة هدف. إظهار «العالم كما هو فى حقيقته» (جوت ٢٠٠٣، ص ٩١)، فإن جوت يعارض بأن «هناك حدودًا لأن تضمن القواعد تحقيق الواقعية» (ص ٩٨). ولكى يؤكد حجته، فإنه يقدم تمييزًا ذكيًا بين ما يسميه «واقعية المضمون» و«الواقعية الإدراكية» (جوت ٢٠٠٣، ص ٩٨)، وهما نوعان من الواقعية يمكن تتبعهما على نحو مستقل. ويستمر جوت فى إظهار أنه ليس هناك فى قواعد دوجما ما يمنع المخرجين من اختيار «الشخصيات والمواقف الغريبة تمامًا والتى تبتعد عن نظرائها فى العالم الحقيقى» (جوت ٢٠٠٣، ص ٩٨) (وبذلك يتم تقويض واقعية المضمون)، تمامًا أنه لا توجد قيود تتطلب من صناع الأفلام تفضيل «المونتاج غير الظاهر واللقطات شديدة الطول زمنيًا (والتى تشبه أكثر طريقة رؤيتنا المعتادة فى الحياة)» (جوت ٢٠٠٣، ص ٩٩). وفى هذه الحالة، فإن الحجج والتمييزات الفلسفية تساعد على استخراج بعض مشكلات المفاهيم فى بيانات دوجما العملية وإطارها الذى تحكمه القواعد.

وبيزلى ليفينجستون فيلسوف آخر حاول أن يوضح عناصر من دعوة البيان إلى التحرك. لقد ركز على المفهوم غير المحدد حول «سينما الوهم» الذى تعارضه دوجما، وهو

يقول إن الوهم يمكن فهمه على النحو الأفضل ليس «باعتباره تجسيدًا سينمائيًا فى حد ذاته» (ليفينجستون ٢٠٠٣، ص ١٠٣)، وليس باعتباره خيالًا روائيًا، وإنما باعتباره خيالاً فانتازيًا. وطبقًا له فإن الفانتازيا يمكن التفكير فيه باعتبارها نوعًا من الخيال الروائى الذى يتضمن بعض أشكال محددة من اللذة:

برغم أن كثيرًا من الخيال الروائى يشبه الفانتازيا فى المضمون الإبداعى الذى يتضمن ابتعادًا جذريًا عن ما هو حقيقى، فإن الفانتازيا تختلف عن الخيال الروائى فى أنها يجب أيضًا أن تعتمد على التوجه اللذائذى تجاه الأحداث التى يحكم المتخيِّل أنها بعيدة عن متناوله» (ليفينجستون ٢٠٠٣، ص ١٠٣).

وبهذه القراءة للبيان، فإن دوجما ٩٥ تستهدف «استغلال السينما بدافع اللذة للبراعة والبلاغة» (ليفينجستون ٢٠٠٣، ص ١٠٤)، وهو ما يساعد بدوره على تفسير الطبيعة المحددة لقواعد قسم العفة. وهنا مرة أخرى فإن تقديم تمييز (فلسفى) واضح يساعد على فهم الأهداف الرئيسية للبيان.

إن دوجما ٩٥ تنجح فى تحديد ملامح جهود عدد من مخرجى البلدان الصغيرة وإلقاء الضوء عليهم، فى محاولتهم لخلق حركة عالمية، وإنتاج عدد من الأعمال السينمائية المتميزة، والحركة بذلك تنجح فى أن تضمن لمبادرتها مكانًا فى تاريخ السينما. ومن خلال البيان والقواعد، فإن دوجما ٩٥ حثت صناع الأفلام، والنقاد، والمتفرجين، والفلاسفة، على التفكير بعناية - وأحيانًا بشكل إبداعى خلاق - فى الأهداف الأعمق لصناعة الأفلام. وفى هذا المجال فإن الأبعاد الفلسفية لحركة دوجما، ومساهمتها، لا يمكن إنكارها.

اعتراف بالفضل

العمل الذى تم وصفه فى هذا البحث قد تم دعمه جزئيًا بمنحة من «مجلس منح الأبحاث» فى منطقة هونج كونج الإدارية الخاصة» فى الصين. وإننى فى غاية الامتنان لهذا الدعم.

* * *

انظر أيضًا «الواقعية» (الفصل ٢٢)، «العقبات الخمس» (الفصل ٥٨).

المراجع

Christensen, C. (2003) "Documentary Gets the Dogma Treatment," in M. Hjort and S. MacKenzie (eds.) *Purity and Provocation: Dogma 95*, London: British Film Institute.

Christensen, O. (2004) "Nøgne billeder og usminkede fortællinger," in O. Christensen (ed.) *Nøgne billeder: De danske dogmefilm*, Copenhagen: Medusa.

DFI (Danish Film Institute) (2005) *FILM* (special issue, Dogme).

Elster, J. (1992) "Conventions, Creativity, Originality," in M. Hjort (ed.) *Rules and Conventions: Literature, Philosophy, Social Theory*, Baltimore, MD: Johns Hopkins University Press.

—— (2000) *Ulysses Unbound: Studies in Rationality, Precommitment, and Constraints*, Cambridge: Cambridge University Press.

Gaut, B. (2003) "Naked Film: Dogma and Its Limits," in M. Hjort and S. MacKenzie (eds.) *Purity and Provocation: Dogma 95*, London: British Film Institute.

Gilbey, R. (2002) "Dogme is Dead. Long Live Dogme," *Guardian* (London) (18 April). Available at http://film.guardian.co.uk/features/featurepages/0,,686645,00.html.

Hjort, M. (2003a) "The Globalisation of Dogma: The Dynamics of Metaculture and Counter-Publicity," in M. Hjort and S. MacKenzie (eds.) *Purity and Provocation: Dogma 95*, London: British Film Institute.

—— (2003b) "A Small Nation's Response to Globalisation," in M. Hjort and S. MacKenzie (eds.) *Purity and Provocation: Dogma 95*, London: British Film Institute.

Kelly, R. (2000) *The Name of this Book is Dogme 95*, London: Faber and Faber.

Kripke, S. (1982) *Wittgenstein on Rules and Private Language: An Elementary Exposition*, Oxford: Basil Blackwell.

Levinson, J. (2003) "Elster on Artistic Creativity," in P. Livingston and B. Gaut (eds.) *The Creation of Art: New Essays in Philosophical Aesthetics*, New York: Cambridge University Press.

Livingston, P. (2003) "Artistic Self-Reflexivity in *The King is Alive* and *Strass*," in M. Hjort and S. MacKenzie (eds.) *Purity and Provocation: Dogma 95*, London: British Film Institute.

MacKenzie, S. (2003) "Manifest Destinies: Dogma 95 and the Future of the Film Manifesto," in M. Hjort and S. MacKenzie (eds.) *Purity and Provocation: Dogma 95*, London: British Film Institute.

Rundle, P. (1999) *We Are All Sinners: Interview with Lars von Trier*. Dogme 95 website. Available at www.dogme95.dk/news/interview/trier_interview2.htm.

Schepelern, P. (2003) "'Kill Your Darlings': Lars von Trier and the Origin of Dogma 95," in M. Hjort and S. MacKenzie (eds.) *Purity and Provocation: Dogma 95*, London: British Film Institute.

Skotte, K. (2006) "New Danish Screen," *FILM* 50. Available at www.dfi.dk/tidsskriftetfilm/50/screen.htm

Skotte, K., and Møller, H. J. (2005) "Slut med dogme-filmene," *Politiken* (19 March).

Smith, M. (2003) "Lars von Trier: Sentimental Surrealist," in M. Hjort and S. MacKenzie (eds.) *Purity and Provocation: Dogma 95*, London: British Film Institute.
Stevenson, J. (2003) *Dogme Uncut: Lars von Trier, Thomas Vinterberg, and the Gang that Took on Hollywood*, Santa Monica, CA: Santa Monica Press.
Szeto, M. (2006) Roundtable discussion with Ning Ying, Hong Kong: University of Hong Kong.
Wittgenstein, L. (1953) *Philosophical Investigations*, trans. G. E. M. Anscombe, Oxford: Basil Blackwell.

(٤٥)

السينما التسجيلية

كارل بلانتينيا

خلال العشرين عامًا الأخيرة الماضية، أصبحت الأفلام التسجيلية – وعلى نحو متزايد – عنصرًا مهمًا فى التيار الثقافى السائد. وخلال هذه الفترة ازدهرت أيضًا الدراسات عن السينما التسجيلية. وفى هذا الفصل سوف أحدد المسائل الفلسفية الأكثر بروزًا، وذات العلاقة بطبيعة الفيلم التسجيلى، وقضايا التجسيد التسجيلى، وأخلاقيات صناعة الفيلم التسجيلى. (ملاحظة من المترجم: الترجمة الحرفية لمصطلح documentary هى «وثائقى»، لذلك سوف يكون هناك تناوب فى استخدام «السينما التسجيلية» و«الوثائقية» تبعًا للسياق).

- ما الفيلم التسجيلى؟

من أجل تعريف الفيلم التسجيلى فإن علينا أن نحدد الشروط الضرورية والكافية للفيلم التسجيلى. ولكى نحدد خصائصه فإن علينا ببساطة أن نحدد سماته الخاصة والمعتادة، وهو قد يعتبره البعض أمرًا طموحًا بما لا يكفى، أو حتى مستحيلاً، خاصة بالنسبة لهؤلاء الذين يعتبرون مفهوم السينما التسجيلية مفهومًا مفتوحًا أو مبهمًا. إن تعريف وتحديد سمات السينما التسجيلية كان دائمًا أمرًا صعبًا. فإذا كان البعض يفضل التخلى عن تقديم تعريفات وتصنيفات بشكل كامل، فإننا لا نستطيع أن نهمل المهمة بسهولة

لأن معظم المناقشات النظرية ذات العلاقة تعتمد على افتراضات أساسية حول طبيعة السينما التسجيلية وأنواعها (بلاتينيا ١٩٩٧، ص ٧-٣٩).

ومن المفيد أن نفحص باختصار نشوء كلمة «التسجيلى» أو «الوثائقى» لأسباب سوف تكون واضحة لاحقًا. ويُعتقد أن جريرسون - الرائد المبكر فى هذا الشكل - كان أول من استخدم المصطلح فى اللغة الإنجليزية، وذلك فى مناقشته لفيلم روبرت فلاهرتى «موانا» (١٩٢٦). وظهر هذا المصطلح بانتظام فى اللغة الإنجليزية خلال الثلاثينيات، وكان مخصصًا لوصف نوع «أرقى» من السينما الروائية، وكما يكتب جريرسون: «إننا نمضى من الوصف السهل والعام لمادة طبيعية، إلى ترتيب لها، وإعادة ترتيب، وتشكيل خلاق لها» (جريرسون ١٩٣٢). ولقد أسس جريرسون تقاليد رفع السينما التسجيلية إلى مصاف أعلى من التصنيف العام للسينما اللاروائية، اعتمادًا على «التشكيل الخلاق للمادة الطبيعية» فى السينما التسجيلية. وبرغم أنه حقيقى أن تعبير «الوثائقى» يتضمن أن الفيلم هو مجرد «وثيقة» فى الأساس، فإن جريرسون أصر على أنه فى الحقيقة شكل فنى وليس توثيقًا آليًا للقطة من الواقع. إن الفيلم التسجيلى - فى تعريفه - لا يتألف من مجرد «المادة الطبيعية»، والتى يمكن أن تستنتج أنه يقصد بها الصور المتحركة باعتبارها آثارًا للشىء، أو تسجيلاً مباشرًا للأحداث التى تدور أمام الكاميرا، فإن اعتبار الفيلم التسجيلى مجرد وثيقة فوتوغرافية يتجاهل «التشكيل الخلاق»، وهو عنصر لا يمكن اجتنابه فى كل الأفلام التسجيلية، والذى يترك آثاره المختلفة على البناء السردى أو البلاغى، والمونتاج، والتصوير السينمائى، وتصميم الصوت، وعناصر تثير الجدال حولها مثل إعادة تمثيل الأحداث أو التلاعب بالأحداث التى تدور أمام الكاميرا.

- الادعاءات حول الروائى الكامل والتسجيلى الكامل

هناك حجج بأن كل الأفلام روائية، وبالعكس فإن هناك حججًا أخرى بأن كل الأفلام تسجيلية. ودور الفيلم التسجيلى باعتباره وثيقة، وتشكيلاً إبداعيًا فى الوقت ذاته، قد رأى فيه البعض تناقضًا، ومن ثم فقد اعتبر ذلك دعمًا للموقف القائل: بأن كل الأفلام هى فى حقيقة الأمر روائية (كلمة «روائية» هنا تعنى عملاً من صنع خيال الفنان - المترجم). وعلى

سبيل المثال فإن جاك أومون وآخرين يسيرون وراء كريستيان ميتز فى القول بأن «كل فيلم هو فيلم روائى (أو من صنع خيال الفنان)» (أومون وآخرون ١٩٩٢، ص ٧٧). وكما يلاحظ نويل كارول، فإن مثل هذه الحجة «تفترض أنه عندما يقوم السليولويد بنسخ الشىء فى ذاته، باعتباره هدف السينما اللاروائية، فإن تلك مهمة مستحيلة، وبذلك تكون كل الأفلام روائية» (كارول ١٩٩٦، ص ٢٣٧. وبذلك فإن أطروحة «كل الأفلام روائية» تقول بأن التلاعب الخلاق فى «المادة التسجيلية» هو روائى بالضرورة. وكان ذلك فى الحقيقة ليس فقط موقف بعض المنظرين، ولكن بعض صناع الأفلام التسجيليين أيضًا. لذلك فإن فريديك وايزمان، السينمائى من حركة «السينما المباشرة»، قد قال بأن «روايات الواقع» هى تسمية أكثر ملاءمة لأفلامه من مصطلح «أفلام تسجيلية» أو وثائقية»، لأن الاختيار والمونتاج هما عملية إضافة عنصر روائى (أو خيالى) للمادة الفوتوغرافية التى تبدو فى ظاهرها وثائق (بنسون وأندرسون ١٩٨٩).

وتبدو أطروحة «كل الأفلام روائية» كأنها تأخذ فيديو المراقبة (كما فى محلات السوبر ماركت مثلاً – المترجم) باعتبارها الشكل الأقرب للفيلم التسجيلى، حيث إن ذلك يبقى على طبيعة الصور المتحركة، ولا يتضمن إلا قليلاً من القصد الإنسانى والتداخل الإبداعى. لكن هذا الموقف يبدو كأنه يستبعد كل أشكال التواصل اللاروائى. إن كل التواصل الإنسانى يتضمن الاختيار، والحذف، وترتيب العلامات، والقرارات حول ما تُظهره أو تقوله، وكيف تُظهره أو تقوله. إن هذا صحيح بالنسبة للسينما التسجيلية، كما هو صحيح بالنسبة للصحافة المكتوبة والتاريخ، وكتيبات إرشاد طرق عمل جهاز ما، ودعوات الزفاف، والخطابات السياسية، وكل أشكال الخطاب اللاروائى.

ولقد أصر دارسون آخرون على أن كل الأفلام هى فى الحقيقة تسجيلية، وتلك هى أطروحة «كل الأفلام تسجيلية». والكتاب الدراسى التمهيدى لبيل نيكولز يبدأ فصله الأول بهذه الجملة التقريرية ذاتها: «كل الأفلام تسجيلية لأنها تعطى دليلاً على الثقافة التى صنعتها، كما أن كل فيلم ينسخ التشابه للناس الذين أدوا فيه» (نيكولز ١٩٩١، ص ١). وبذلك فإن فيلم «ساحر أووز» (١٩٣٩) تسجيلى لأنه يقدم صورًا فوتوغرافية متحركة للممثلة جودى جارلاند والممثلين الآخرين فى الفيلم، ولأنه يمكن أن يكون وثيقة

أنثروبولوجية تقدم دلائل حول الثقافة الأمريكية وهوليوود فى أواخر ثلاثينيات القرن العشرين. وتفترض أطروحة كل الأفلام تسجيلية أن الأفلام التسجيلية هى فى جوهرها وثائق، وأن كل الأفلام وثائق لشىء أو لآخر، ثم تعلن أن كل الأفلام تسجيلية. ومع ذلك فإن الأفلام التسجيلية لا يمكن اختزالها لشرط التوثيق والتسجيل، فعندما تدمج الأفلام التسجيلية عنصر الفوتوغرافيا من أجل قيمتها باعتبارها دليلاً وبرهانًا، فإن ذلك يكون فى العادة دعمًا لحجة أو ادعاء ما لا يأتى من مجرد الصور والأصوات، لكن أيضًا من خلال تنظيمها بقصد معين. إن المشروع الكلى لفيلم تسجيلى هو التأكيد على تمثيل (أو تجسيد) صادق وحقيقى بعدة طرق مهمة عن ما هو روائى أو من إبداع الفنان (سوف نتناول ذلك لاحقًا بمزيد من التفصيل). لذلك فإن الفيلم التسجيلى يشبه بحثًا تاريخيًا مصورًا أو صحافة مكتوبة مصحوبة بالصور الفوتوغرافية. لذلك فإن الخلط بين الوثيقة والسينما الوثائقية هو خطأ بالغ فى التصنيف. إن الفيلم التسجيلى ليس مجرد وثيقة، برغم أنه يستخدم الوثائق.

- الفيلم التسجيلى باعتباره طريقة فى التلقى

من الأمور شديدة الارتباط بالقول بأن كل الأفلام تسجيلية هو أن «التسجيلى» طريقة فى التلقى، وهو ما يبدو متضمنًا لما يأتى: ١- يمكن فهم كل الأفلام بطريقة لاروائية أو باعتبارها أفلامًا تسجيلية، ٢- التفريق بين ما هو روائى وما هو لا روائى هى وظيفة لتلقى الجمهور. وأقوى الحجج فى هذا المجال تقول بأن التمييز بين ما هو روائى ولا روائى هو مسألة تلقى أكثر من كونها مسألة نص أو سياق. وعلى سبيل المثال فإن ديرك إيتزين يقول بأن التسجيلى: «ليس نوعًا لنص... بل هو نوع لقراءة» (إيتزين ١٩٩٢، ص ٩٢)، وهو بذلك يقول بأن باستطاعة الجمهور أن «يقرأ» فيلم سبايك لى «دوخة المدرسة» باعتباره تسجيليًا (أو كما أود أن أسميه: باعتباره وثيقة)، أو فيلم كين بيرنز «الحرب الأهلية» باعتباره «تظاهرًا كاملاً بالتصديق» كما يريد الفيلم. ويقول إيد برانيجان: إن المرء يمكنه أن يفهم أى فيلم بشكل روائى أو لا روائى، والفرق يعتمد على «الطريقة فى صنع قرارات حول تحديد المرجع» (برانيجان ١٩٩٢، ص ٨٨). ويمضى هذا القول إلى أن لكل الأفلام

بعدًا لا روائيًا، ويمكن أن تقدم الدليل على موقفها وتأثيراتها التاريخية. كما قال برايان وينستون بأن الفيلم التسجيلى يعانى من «أزمة شرعية» لأنه يدعى على نحو زائف انه «يقتنص» ما هو حقيقى. ويمكن للفيلم التسجيلى أن تُضفى عليه الشرعية، فقط عندما نقر بأن الفرق بين السينما الروائية واللاروائية يكمن فى «ذهن المتفرج» (وينستون ١٩٩٥، ص ٢٥٣).

إننا نستطيع الإقرار بفكرة «التسجيلى باعتباره طريقة فى التلقى» من خلال فكرة أن الفيلم التسجيلى لا يستطيع أن ينسخ بشكل كامل «الشىء فى ذاته»، وأن كل الأفلام الروائية يمكن رؤيتها باعتبارها وثائق لشىء أو آخر. لكن فكرة التسجيلى كطريقة فى التلقى تواجه مشكلات (بلاتينيا ٢٠٠٠). إنها أولاً تخطئ فى اعتبار الفيلم التسجيلى وثيقة. وهى ثانيًا تفشل فى أن تفسر الطبيعة الثقافية للتعريفات. أى أنه إذا كان التمييز بين ما هو روائى ولاروائى موجود فى الذهن فقط، أو إذا كان وظيفة للطريقة التى يقوم بها الأفراد «بقراءة» الفيلم، فإن التمييز يصبح فرديًا وذاتيًا إلى درجة كبيرة، كما لو أن الفرد هو الحكم النهائى على نمط الفيلم أو نوعه. خذ تشبيهًا: إن الثقافة تقوم فى العادة بتعريف الأعمال التى ينتجها البشر طبقًا لتصميمها ووظيفتها. إن المفك مصمم للمسامير ذات اللولب، والشاكوش مصمم لدق المسامير ونزعها. وبالطبع فأنا حر فى «استخدام» الشاكوش فى محاولتى لتثبيت مسامير لولبية، لكنه غير مصمم لهذه الوظيفة، وربما تصل محاولاتى إلى لا شئ. وعلاوة على ذلك، وبرغم أننى حر فى «استخدام» الشاكوش لكل أنواع الأغراض غير المصمم لها أصلاً، فإننى لا أستطيع «تعريف» الشاكوش بالطريقة التى أرى أنها تلائمه. والسبب فى هذا هو أن التعريفات تبنى على نحو اجتماعى وليس فرديًا.

وبطريقة مماثلة، إننى حر فى استخدام فيلم «حرب النجوم» بطرق لم تكن مقصودة له، باعتباره على سبيل المثال نصًا تعبديًا دينيًا. لكننى لست حرًا فى أن أراه باعتباره تسجيليًا، لأن تعريفه ليس ملكى لكى أغيِّره. إننى لا أستطيع أن أعرف المفك باعتباره شاكوشًا، أو قطعة حلوى باعتبارها سمكًا مشويًا، أو «حرب النجوم» باعتباره لا روائيًا. إن وضع الفيلم باعتباره روائيًا أو تسجيليًا هو بناء اجتماعى يمد جذوره فى وظيفة التواصل

التى يعتقد أن الأفلام التسجيلية تقوم بها فى السياق الاجتماعى. وكما سوف أذكر لاحقًا، فإن مقاصد صناع العمل تلعب دورًا كبيرًا فى تصنيف الأعمال، بما فى ذلك الأعمال الرمزية مثل الأفلام.

- التفسيرات التى تقوم على فكرة الأثر

المحاولتان الأكثر بروزًا فى تعريف أو تحديد سمات الفيلم التسجيلى فى التقاليد التحليلية هى التفسير الذى يقول أن «التسجيلى باعتباره أثرًا»، والذى قال به جريجورى كورى والتفسيرات الأخرى التى تقوم على «فعل التواصل». ولكى نفهم نظرية كورى، فإن على المرء أن يفهم أولاً فكرته عن الصورة الفوتوغرافية باعتبارها «أثرًا»، وكيف أن الأثر يختلف عن «الشهادة». إن كلاً منهما علامة أو تواصل يحمل معلومة، والشهادة هى تسجيل لما يعتقده شخص بشأن شىء ما، فالشهادة تعتمد على الإيمان. أما الصورة الفوتوغرافية فهى فى رأى كورى تسجيل لا يعتمد – إلى حد ما – على الإيمان. والصورة الفوتوغرافية أثر لأنها لا تعتمد على الإيمان بطريقة تعتمد بها اللوحة التشكيلية (والشهادات الأخرى). ويقول كورى إن الأفلام التسجيلية هى أفلام مصنوعة أساسًا من آثار، لكن معظم الأفلام الروائية هى أيضًا صور مصنوعة من آثار. إن صورة متحركة لكارى جرانت وهو يؤدى شخصية روجر ثورنهيل فى فيلم «الشمال عن طريق الشمال الغربى» (١٩٥٩) هى أثر، برغم أنها صورة فوتوغرافية لا تمثل «ما هى عنه»، حيث أنها صورة فوتوغرافية لكارى جرانت، لكنها روائية تمثل روجر ثورنهيل. إذن ما يميز الفيلم الروائى عن الفيلم التسجيلى؟ يقول كورى: إن الفيلم التسجيلى «المثالى» هو «سرد ممتد سينمائيًا، حيث الصور السينمائية التى تشكله تقوم بالتجسيد على نحو فوتوغرافى فقط: إنها تجسد فقط ما هى عنه» (كورى ١٩٩٩، ص ٢٩١). أى أن الفيلم التسجيلى هو خطاب ممتد يستخدم الصور الفوتوغرافية المتحركة أو الثابتة والتى هى آثار تجسد ما تدور عنه الصور الفوتوغرافية.

وتعريف كورى للفيلم التسجيلى يتعرض للعديد من الانتقادات (كارول ٢٠٠٣، ص ٢٢٥–٢٣٣، تشوى ٢٠٠١، بلاتينيا ٢٠٠٥). إن كورى – مثل العديدين قبله – يعرِّف الفيلم التسجيلى فى علاقته الوثيقة بالوثيقة والتوثيق، أكثر من كون الفيلم التسجيلى

خطابًا بلاغيًا مبنيًا على أساسا جوهرى. وذلك بلا شك تأثير يعود إلى السينما المباشرة أو سينما الحقيقة فى الخمسينيات والستينيات. لقد أكد صناع أفلام سينما الحقيقة القدرات التسجيلية لأداة السينما التسجيلية، ودافعوا عن جماليات الأصالة التى تتخلى عن تلاعب صانع الفيلم بمادة الموضوع. ومع ذلك فإن الخمسة وستين عامًا الأولى من السينما التسجيلية كانت شديدة الاختلاف عن ذلك. إن روبرت فلاهرتى، وجون جريرسون، وهمفرى جيننجز، على سبيل المثال، لم يترددوا فى استخدام إعداد المكان للتصوير، وإعادة خلق الأحداث، وذلك تحت لواء السينما التسجيلية عبر العشرين عامًا الأخيرة فقد كانت تؤمن بالعودة إلى أشكال سابقة مبكرة، ورفض نزعات وقيود سينما الحقيقة. ومن أجل العودة إلى سمات الفيلم التسجيلى الأولى عند جريرسون، فإن نظرية كورى تقول بفكرة «المادة الطبيعية»، أو الآثار، لكنها تتجاهل ما كان يقوم به جريرسون من «ترتيب هذه المادة وإعادة ترتيبها، والتشكيل الخلاق لها» باعتبارها مادة غير تسجيلية. وبذلك فإن تعريف كورى يلائم أسلوب سينما الحقيقة أكثر من ملاءمته الأفلام التسجيلية التى تستخدم التعليق من خارج الكادر، أو التقنيات الإبداعية الأخرى.

- تفسيرات فعل التواصل

ما أطلق عليه هنا تفسيرات «فعل التواصل» هى التفسيرات التى تصف أو تعرِّف الفيلم التسجيلى باعتباره نوعًا من الخطاب أو فعل التواصل. وهذه التفسيرات تعتمد على نظرية فعل الخطاب، وتجد أن السمة المميزة للفيلم التسجيلى هو نوع من أفعال الإيماءات والحركات التى تؤكد الكلام المنطوق (على النحو الذى وصفه جون أوستين للجزء من فعل الخطاب الذى يستخدم فيه الشخص الكلمات والإشارات والإيماءات ووسائل التعبير الأخرى، لكى يؤدى نوعًا واحدًا من الأفعال، كأن يقدم تأكيدًا على ما يقول، أو يطلب شيئًا، أو يسوِّغ اعتذارًا). وفى حالة الفيلم التسجيلى، فإن نوع الفعل يكون التأكيد لشىء ما بخصوص العالم الحقيقى. واعتمادًا على نظرية نيكولاس فولترستروف عن العوالم المعروضة، فإننى أرى أنه من خلال كل عمل تجسيدى من أعمال الفن (ومن ضمنها الفيلم التسجيلى)، فإن هناك وسيطًا يقوم بعرض «عالم» ما (بلاتينيا ١٩٨٧، ١٩٩٧، ص١٦-١٩). وفى

عالم الرواية (أو السينما الروائية) يتخذ الوسيط موقفًا متخيلاً تجاه العالم المعروض من خلال العمل، بما يعنى أن مجموعة العلاقات المقدمة لا يتم التأكيد عليها باعتبارها موجودة فى عالم حقيقى، وإنما يتم تقديمها من أجل ترفيه وتثقيف الجمهور. أما فى السينما اللاروائية، فإن صانع الفيلم يأخذ موقفًا تأكيديًا، ويقدم مجموعة علاقات باعتبارها تحدث فى العالم الفعلى. لذلك فإن فعل الإيماءات المميز السينمائى التسجيلى يكون موجودًا لكى يقدم عالم العمل بشكل توكيدى.

ولقد قدم كل من نويل كارول وتريفور بونيش تفسيرات مماثلة عند مناقشتهم للسينما التسجيلية. ويستخدم كارول ما يطلق عليه نموذج «الانتباه - الاستجابة» للتواصل، والذى يفترض أن الفنان أو صناع العمل يشير إلى أن المقصود أن يستجيب المتفرج بطريقة معينة. ويطلق كارول على الفيلم التسجيلى «الفيلم ذو التأكيد المفترض مسبقًا» لأن صانع الفيلم ينوى بتقديمه أن يقوم المتفرج بقبول المضمون المطروح للفيلم بالطريقة التى يتم التأكيد عليها (كارول ١٩٩٧). وقدم كارول المفهوم المفيد عن توجيه الاهتمام» لكى يوضح الوسائل التى يحدد بها صانعو الأفلام (ومؤسسات التوزيع) الأفلام للمتفرجين، سواء كانت أفلامًا روائية أم تسجيلية. وفيما عدا الأفلام الهجين أو الدراما التسجيلية (كما هو واضح فى مراجع هذا الفصل)، فإن المتفرج يرى الفيلم بنفس الطريقة: الروائى على أنه روائى، والتسجيلى على أنه تسجيلى، و«توجيه الاهتمام» يقوم بإعطاء المتفرج المفاتيح الملائمة لكل طريقة فى التلقى (كارول ١٩٩٦، ص ٢٣٢).

أما تريفور بونيش فإنه يقول بأن الأفلام التسجيلية هى «تأكيدات سينمائية» تتألف فى جوهرها من «فعل الإشارة». ويكتب عن ذلك: «من أجل أداء تأكيد سينمائى، فإن ذلك يعنى استخدام وسيط الصورة المتحركة... مع القصد بأن يكوِّن المتفرج موقفًا تجاه العلاقات المعروضة، والأشياء، والمواقف، والأحداث، والافتراضات، وما إلى ذلك، حيث هذه العلاقات ليست فى حاجة إلى الوجود بالفعل «(بونيش ١٩٩٧، ص ٢٠٤). إن نظرية بونيش قصدية (على عكس نظرية كارول فى «القصد - الاستجابة») حيث إنها تحدد جوهر السينما التسجيلية فى مقاصد صانع الفيلم. وهذه المقاصد يتم التعرف عليها فى

المستويات التى يطورها صانع الفيلم عندما يصنع العمل، وفى تجسيد هذه المستويات فى الفيلم عند الانتهاء منه (بونيش ١٩٩٩، ص ٨-٣٩).

قارن مرة أخرى تعريف جريرسون للفيلم التسجيلى على أنه الفيلم الذى يأخذ «المواد الطبيعية» ويشكلها ويعيد تشكيلها على نحو إبداعى. إن تعريف «الفيلم التسجيلى باعتباره أثرًا يأخذ هذا التشكيل وإعادة التشكيل بشكل إبداعى، ليس باعتبارهما موقفًا تسجيليًا كاملاً. ومع ذلك، فإن تفسيرات فعل التواصل تبدو مدينة بالفضل إلى النموذج اللغوى و«الإفصاح» فى التواصل. كيف تقوم الدعاوى والتأكيدات بوظيفتها فى وسيط الصور والأصوات المسجلة؟ يقترح تريفور بونيش التفريق بين التأكيدات اللغوية والتأكيدات السينمائية، فهذه الأخيرة عند بونيش هى تحديد المضمون، والتعبير عن قوة التواصل، من خلال عدد هائل من التقنيات والأدوات المتاحة لصناع الأفلام (بونيش ١٩٩٩، ص ٢٠-٢٣). لكن برغم أن ذلك يمضى بنا جزءًا من الطريق فهو ليس كافيًا تمامًا.

إن الصور التسجيلية المتحركة أو الساكنة ليست بالضرورة تأكيدية بهذه الطريقة، لكنها تستخدم أحيانًا كآثار بالمعنى الذى أشار إليه كورى، وهى توضح أحيانًا أكثر مما تقول، لذلك فإنها تترك بعضًا من المضمون المفترض لصورها المتحركة وأصواتها دون أن تحدده (بلاتينيا ٢٠٠٥، ص ١١١). وعلى سبيل المثال، فإن مثل هذه الصور الفوتوغرافية والأصوات قد تستخدم لتوصيل مظهر حدث أو إحساسه، وشروط الفهم لمثل هذه السمات الظاهراتية قد تكون غير لغوية فى طبيعتها: فلكى نفهمها يجب علينا أن نرى المنظر (المشهد). وكاستجابة لهذه المشكلة، فإننى أقول: إنه يجب علينا أن نعتبر الفيلم التسجيلى «تجسيدًا صادقًا وتأكيديًا». وفى حالة المضمون المفترض، فإن المقصود بالفيلم التسجيلى أن يكون صادقًا، وفى حالة الصور والأصوات المسجلة وتنظيمها يكون التصميم بمثابة دليل يعتمد عليه إلى العناصر المهمة فى المشهد أمام الكاميرا، دون أن يؤخذ بالضرورة على أنه تفسير محدد للمضمون المفترض للمشهد (بلاتينيا ٢٠٠٥). ومفهوم التجسيد الحقيقى التأكيدى سوف يسمح بمختلف الأساليب التسجيلية والتقنيات، ويُبقى فى الوقت ذاته على سمات الإيماءات التأكيدية فى الخطاب للفيلم التسجيلى، وذلك من أجل تقديم تجسيد دقيق، صادق وحقيقى، ويعتمد عليه.

- قضايا التجسيد (التمثيل) التسجيلى

بعض الدارسين المشهورين للفيلم التسجيلى يتناولون الموضوع من وجهة نظر شكاكة بشكل كامل حول قدرة الفيلم التسجيلى على تمثيل الواقع بصدق، أو دقة، أو موضوعية. والبعض يطلق على هذا التناول صفة ما بعد حداثى أو ما بعد بنيوى، لكن لأن بعض هذه المصطلحات يتسم بالغموض، فإننى سوف أشير إليه بوصفه الموقف الشكاك، وهو الذى يمكن معارضته «بالواقعية النقدية»، والقائلة بأن الفيلم التسجيلى يمكنه فى بعض الحالات أن يكون صادقًا، ودقيقًا، وموضوعيًا، أو على أقل تقدير فإن دعواه المعرفية المتضمنة يمكن أن تكون منطقية وقوية التبرير.

وينبع الموقف الشكاك من الشك العام حول أى تفسير «متفائل» أو إيجابى عن المعرفة (والهدف المعرض لهجوم هذا الموقف له عدة أسماء، مثل الوضعية، والمنطقية، والنزعة العلمية، لكن الرؤية الجوهرية يمكن وصفها بأنها شكل من أشكال الواقعية المعرفية). وعلى سبيل المثال فإن مايكل رينوف يعرِّف «الثقة بالنفس» فى تقاليد التيار السائد من السينما التسجيلية بقدر من اليقين الحداثى فى غير موضعه. وهو يلاحظ أن قدرًا كبيرًا من نظرية السينما التسجيلية المعاصرة، والتى يمكن أن نطلق عليها بشكل فضفاض صفة الشك، تضع نفسها إلى جانب «المصادفة، والتهجين، والمعرفة بوصفها محددة وخاصة، والهوية بوصفها أداء»، وهذه الأفكار تقف موقف نقيض مع «أحلام منطق يشمل الجميع»، والنزوع إلى «صدق التاريخ»، ومعايير الموضوعية، ومناهج البحث المؤسسة، والإيمان بالمعرفة غير المنحازة (رينوف ٢٠٠٤، ص ١٣٦، ١٣٧).

ويرفض المنظرون الشكاكون إمكانية الموضوعية فى السينما التسجيلية. إن كلمة «الموضوعية» مراوغة، لذلك يجب استخدامها بحرص. إن البعض يعتقد أن الفيلم التسجيلى الموضوعى هو الذى يتخلى عن وجهة النظر، والمنظور، والرأى الشخصى، وأى توسط بين صانع الفيلم والعالم الحقيقى. ولأن مثل هذه الموضوعية مستحيلة التحقيق، يقول برايان وينستون: إن كل مشروع السينما التسجيلية يمكن أن يكون موضع تساؤل. لذلك فإنه يجد «تناقضًا عميقًا» فيما يعلنه صانع الأفلام فريدريك وايزمان، فهو من ناحية يزعم أنه يعلِّم من خلال أفلامه، وهو من ناحية أخرى يعترف بأن المونتاج يجعل أفلامه ذاتية، أو

روايات الواقع كما يطلق عليها. إن وينستون يجرد أفلام وايزمان من ادعاء الموضوعية، لذلك فإنه يعتقد أنها تصبح «مجرد رأى»، وتسقط بسبب اعترافات وايزمان (وينستون ١٩٩٥، ص ٤٨، ٤٩). إن ما يبقى هو افتراض وينستون المثير للتساؤل حول؛ أن الأفلام التسجيلية الموضوعية وحدها هى التى لديها ما تقوم بتعليمه، أو أن وجود صانع الفيلم فى مكان التوسط بين الواقع والمتفرج يضفى عدم المشروعية على كل ادعاءات التجسيد الحقيقى الصادق. إن هذا الموقف يفترض المعايير المعرفية ذاتها التى يبدو وينستون كأنه يعارضها (بلاتينيا ١٩٩٦، ص ٣١٣، ٣١٤)، كما يبدو هذا الموقف كأنه يقول بأن الاعتراف بأى نوع من التدخل الإخراجى أو الاختيار يهدد كل الدعاوى المعرفية للسينما التسجيلية (كارول ٢٠٠٢، ص ١٦٥-١٦٨). ومن المؤكد أن وينستون على حق فى أنه إذا قدم المرء تعريفًا للفيلم التسجيلى الموضوعى باعتباره ذلك الذى يفتقد أى عنصر ذاتى أو للتوسط بين المتفرج والواقع، فإنه لن تكون هناك أفلام التسجيلية موضوعية. لكننا نستطيع باطمئنان أن نرفض الافتراض بأن الأفلام التسجيلية التى تكون موضوعية فقط من خلال ذلك المعنى، هى التى تقدم المعلومة أو تؤدى وظيفة تعليمية. وعلاوة على ذلك إذا كانت الموضوعية مستحيلة الوجود بشكل مطلق عند تعريفها بهذا المعنى، فإنها تظل موجودة بوصفها مسألة درجة أو بمعنى آخر (بلاتينيا ١٩٩٧، ص ٢١٢، ٢١٣). لذلك إذا لم يكن هناك فيلم تسجيلى يصل إلى المثال الموضوعى للواقعية المطلقة، فإننا مع ذلك نستطيع أن نجد فيلمًا تسجيليًا أكثر موضوعية من فيلم آخر.

إن رينوف يعارض فكرة الموضوعية، وهو يقول - طبقًا لهايدن هوايت - إن كل الخطاب التسجيلى يلجأ إلى المجاز أو الأشكال البلاغية التى «تضاف»، أو بكلمات أخرى لا تكون موجودة أصلاً فى الواقع الذى يتم تمثيله. والفيلم التسجيلى يستخدم مجاز السرد مثل المفارقة، والكوميديا، والتراجيديا، وأدوات مثل الإغلاق السردى والتأكيد، وأدوات سينمائية خاصة مثل المونتاج والفلاش باك - ليس هناك فى الأحداث التى يتم عرضها أى من هذه العناصر، لذلك فإنها «تشويهات» (بمعنى أنها تغيير فى صورة الواقع - المترجم). ويقول رينوف: إن «كل الخطاب يشكل الأشكال التى يبدو أنه يشكلها، فقط لكى يدعى أنه يصفها بشكل واقعى ويحللها بشكل موضوعى» (رينوف ١٩٩٣، ص ٧). كما أن

بيل نيكولز يقدم العديد من الاعتراضات على موضوعية الفيلم التسجيلى، وهى اعتراضات مشابهة لاعتراضات رينوف ووينستون، ويضيف إليها الاتهام بأن ممارسات الموضوعية تخفى عادة منظورًا سياسيًا» (نيكولز ١٩٩١، ص ١٩٥).

ولقد كان نويل كارول هو المدافع الأكثر حماسًا عن الموضوعية فى الفيلم التسجيلى. وهو يذكر فى كتاباته أن قطعة من بحث أو فيلمًا تسجيليًا يمكن أن يكون موضوعيًا إذا تمسك «بممارسات وتطبيق المنطق وجمع الأدلة» فى مجاله. إنه موضوعى «لأنه من الممكن تقييمه بشكل ذاتى تبعًا لمعايير الدليل والبرهان التى يشترك فيها الممارسون» (كارول ١٩٩٦، ص ٢٣٠-٢٣٢). إن ذلك التعريف للموضوعية يجعل مكانة الفيلم التسجيلى الموضوعى فى مواجهة الواقع غير محددة، فعلى سبيل المثال يمكن لفيلم تسجيلى صحفى أن يتمسك بالممارسات المعيارية فى مجاله (وبذلك يوصف بالموضوعية)، ومع ذلك فإنه قد يكون منحازًا تمامًا فى ادعاءاته. وقد نلاحظ إذن أن فهم كارول للموضوعية يتعلق بالتبرير أكثر من تعلقه بالصدق. ومع ذلك فإن كارول يدافع عن معنى أكثر قوة للموضوعية (كارول ٢٠٠٣، ص ١٦٥-١٩٢). والمهم فى هذه المجادلات إمكانية صدق الفيلم التسجيلى، والخطاب المنطقى ذاته.

وكان هناك أخيرًا دعم أكبر لمفاهيم عديدة حول التفاعل وعلاقة السبب بالنتيجة وتوضيح أننا أمام فيلم سينمائى. إن الشك فى اليقين المعرفى يؤدى بالبعض إلى رفض تقاليد «صوت الله» فى الفيلم التسجيلى (أى التعليق من خارج الكادر من وجهة نظر تقول إنها تعرف كل شىء عن كل شىء - المترجم)، حيث يتحدث الفيلم التسجيلى إلى متفرج سلبى من موقع السلطة. وما تتم الدعوة إليه مؤخرًا هو نص تفاعلى أو تشاركى يصنع المعنى من خلال تعاون كل من الموضوع والمتفرج (رينوف ٢٠٠٤، روبى ١٩٨٨). كما تتم الدعوة إلى توضيح أننا أمام فيلم باعتبارها وسيلة لمعارضة نزوع الأفلام التسجيلية لارتداء قناع السلطة المعرفية، ولمعارضة السذاجة المفترضة من جانب المتفرج. إن وينستون يقول على سبيل المثال بأن خطابات العلم والدليل التى تحيط بالصورة الفوتوغرافية قد أصبحت خطابات سائدة، حتى إن «ما هو علمى ويحتوى على دليل، أصبح جزءًا أصيلاً فى جهاز الفيلم التسجيلى السينماتوغرافى» (وينستون ١٩٩٥، ص ٤٠، ٤١). وبالتالى فإن المتفرجين

سوف يميلون إلى تصديق كل ما يرونه فى الفيلم التسجيلى. لذلك يفضل الشكاكون فى الأغلب تقنيات تُذكر المتفرج بأن الفيلم التسجيلى وسيط بين المتفرج والواقع، وتوضح المنظور المتضمن لصانع الفيلم، وربما قامت أيضًا بتقديم جانب من التواضع المعرفى فى الفيلم. ويمكن لهذه التقنيات أن تتراوح بين الحضور الصريح لصانع الفيلم فى الفيلم، إلى إظهار الكاميرا وطاقم الفنيين على الشاشة، والتفاعل المشترك مع مادة موضوع الفيلم. لقد دافعت عن الموقف القائل بأن هناك مبالغة فى الفوائد المعرفية لإظهار أننا أمام عمل سينمائى، أولاً لأن هذه الادعاءات تعتمد على افتراضات يمكن المجادلة بشأنها حول الفيلم التسجيلى (مثل الادعاء «بالشفافية»)، وحول المتفرج (باعتباره سلبيًا وساذجًا)، وثانيًا لأن الكشف عن صناعة الفيلم لا يتضمن تعقيد التجسيد أو الكشف الدقيق والصادق عن الذات من جانب صانع الفيلم (بلاتينيا ١٩٩٧، ص ٢١٤-٢١٨).

- أخلاقيات صناعة الفيلم التسجيلى

للأفلام التسجيلية قدرة مهمة على تغيير الإدراكات الجماهيرية، والتأثير بشكل خطير فى حياة هؤلاء الذين تظهر صورهم على الشاشة. لذلك فإن هناك اعتبارات أخلاقية تكمن فى قلب صناعة الفيلم التسجيلى، برغم أن الأخلاقيات تم تجاهلها أو التقليل من شأنها فى بعض الأحيان من جانب المنظرين. وتمتد الالتزامات الأخلاقية إلى صانع الفيلم ذاته، والمؤسسة التى تموله أو الجماعة المرتبطة بصناعة الفيلم، وكذلك الموضوعات، والمتفرج. وتثور الأزمات الأخلاقية عادة عندما تتعارض هذه الالتزامات مع بعضها البعض، أو حين تؤدى بصانع الفيلم إلى أن يمارس ممارسات لا أخلاقية. وسوف تقتصر المناقشة المختصرة للأخلاقيات فى السينما التسجيلية على التزامات صانع الفيلم الأخلاقية تجاه الجمهور، وتجاه مادة الموضوع.

والالتزامات تجاه الجمهور متنوعة، لكن من أهمها الالتزام بعدم الخداع أو التضليل، وبكلمات أخرى الالتزام بالسعى إلى تحقيق الدقة والصدق (بلاتينيا ١٩٩٧، ص ٢١٩-٢٢٢). وعندما يتم تصنيف فيلم باعتباره لا روائيًا، فإن الجمهور يتوقع أن يرى الفيلم باعتباره وعاء لادعاءات صادقة، وتفسيرًا فوتوغرافيًا وسمعيًا يعتمد عليه لمادة الموضوع.

وأكثر شيء يجده الجمهور كريهًا أخلاقيًا - مثلاً - هو فى الإعلانات السياسية التى تستخدم صور فوتوغرافية منفرة بشكل صريح للخصوم السياسيين وقد قطعت من سياقها، لتقدم نصف الحقيقة. ومن الجدير بالذكر من البداية أن الموقف الشكاك بشأن السينما التسجيلية - فى رفضه لمعايير الدليل، وقول الحقيقة، والخطاب العقلانى المنطقى - قد لا يفضى بنا إلى طريقة أو منهج لتحديد إذا ما كان الفيلم التسجيلى منحازًا أو مخادعًا، أو حتى للتمييز بين درجات التحيز والخداع النسبيين. فبدون التوجه لمثل هذه المعايير، كيف يمكن لنا أن نميز بين الموضوعية والدعاية الصريحة؟ وإذا لم تكن الموضوعية موجودة، هل تصبح كل الأفلام التسجيلية على نفس القدر من الدعائية؟

وإذا كان الخداع الصريح هو خطأ واضح، فإن الحالات المثيرة للاهتمام أكثر هى الأكثر رهافة. وفيلم مايكل مور «روجر وأنا» (١٩٨٩) هو فى مركز إحدى هذه المجادلات، فى الطريقة التى يوحى بها ترتيب زمنى زائف للأحداث، بهدف خلق بناء سردى مسلٍ وأكثر وضوحًا (مور ١٩٨٩). ومع ذلك فإن أيًا من «الأكاذيب البيضاء» عند مور تشكل حجته الكلية بشأن التصرفات السيئة لروجر سميث وشركة جنرال موتورز فى فلينت بولاية ميتشجان. لذلك يمكن للمرء أن يأخذ الموقف النفعى (بكل ما يثيره ذلك من مشكلات أخلاقية) بأن الخدع الصغيرة التى استخدمها مور يمكن قبولها، لأن مشروعه الكلى يؤدى إلى خير أعم.

ويمكن للمرء أيضًا أن يزعم أن تلاعب مور بالترتيب الزمنى للفيلم هو من الممارسات المعتادة فى السينما التسجيلية. وبالنسبة لصانع الفيلم التسجيلى، فإن أقل تغيير فى زاوية الكاميرا أو الإضاءة أو التكوين، واختيار اللقطات التى سوف يتضمنها الفيلم، واختيار الموسيقى التى سوف تصاحب الصور، وكل التقنيات التسجيلية الأخرى، تحمل معها وجهة نظر. لذلك يمكن للمرء أن يقول بأن تلاعب مور بالترتيب الزمنى للأحداث هو تلاعب لا مفر منه. ويمكن للمرء أن يسوق رأيًا معارضًا بالقول بأن صناعة الفيلم التسجيلى - برغم أنها تتطلب الكثير من الاختيار والتدخل الإبداعى - ليست مخادعة فى جوهرها. وربما كان من الممكن أمام مور أن يقدم الترتيب الزمنى للأحداث فى فيلمه «على نحو أكثر

دقة» إذا اختار أن يفعل ذلك. إن قراره كان التضحية بالدقة لكى يصنع فيلمًا واضحًا ومسليًا، وهذا القرار معرض للتقييم الأخلاقى.

والاهتمام الأخلاقى الرئيسى لمنظرى الفيلم التسجيلى يدور بشأن معالجة موضوعات الأفلام (والشخصيات التى تظهر فيها). إن هناك افتراضًا مسبقًا بأن يكون لدى صانع الفيلم «واجب الحرص» تجاه هؤلاء الذين يظهرون فى الأفلام (برايلاك ١٩٨٨). ففى القانون والأخلاقيات، ينص «حق الحياة الخاصة» على حماية الأفراد من التدخل فى حياتهم، ومن الإحراج، والتصوير فى وجهة نظر زائفة، واقتطاع جزء من صورهم أو كلامهم (جروس وآخرون ١٩٨٨، ص ٧-١٤). ومن وجهة نظر أخلاقية، فإن المسائل ذات الأهمية هى التى على علاقة بهؤلاء الذين يمتد إليهم واجب الحرص وفى أى سياق. وعلى سبيل المثال، قد يقول البعض إن مايكل مور كان لا أخلاقيًا فى تصوير بعض أفراد الطبقة العاملة الفقيرة فى «روجر وأنا» باعتبارهم مهرجين، ومع ذلك فإنهم لا يرون غضاضة على الإطلاق فى سخريته من روجر سميث رئيس مجلس إدارة شركة جنرال موتورز، أو فى لقطات برنامج المسابقات الذى يحكى فيه بوب هوسكينز نكتة عنصرية. كما أن السياق مهم أيضًا، فأحيانًا يتم تجاوز واجب الحرص من أجل حق الجماهير فى المعرفة.

ومن الأفكار المحورية بالنسبة لمثل هذه المناقشات فكرة الموافقة أو التوافق. إذ يجب على صناع الأفلام التسجيلية الحصول على موافقة موقّعة من الشخصيات التى تم التصوير معها على الظهور فى الفيلم الذى تتم صناعته. ومع ذلك فإن المرء لا يستطيع أن يوقع هذه الموافقة إلا إذا كان يعرف جيدًا غرض وطبيعة الفيلم، وكيف سوف يقوم صانع الفيلم باستخدام اللقطات. ليس لدى صناع الأفلام مجرد اهتمام بحجب بعض المعلومات أو تضليل الشخصيات التى يتم تصويرها، ولكن معظم هذه الشخصيات ليست لديها أيضًا معلومات كافية عن عملية صناعة الفيلم التسجيلى، لكى يفهموا كيف يمكن استخدام صورهم، وأى تأثير سوف يحدثه ذلك عليهم (أندرسون وبينسون ١٩٨٨). لذلك فإن صناعة الفيلم التسجيلى تؤدى حتمًا إلى مناقشة الأخلاقيات التى يمكن أن تلقى الضوء عليها الفلسفة الأخلاقية.

*   *   *

انظر أيضًا «علم الأخلاق» (الفصل ١٠)، «الواقعية» (الفصل ٢٢)، «الفرجة والمشاهدة» (الفصل ٢٣)، «بيرتولت بريخت» (الفصل ٣٠).

المراجع

Anderson, C., and Benson, T. (1988) "Direct Cinema and the Myth of Informed Consent," in L. Gross, J. Katz, and J. Ruby (eds.) *Image Ethics: The Moral Rights of Subjects in Photographs, Film, and Television*, New York: Oxford University Press.

Aumont, J., Bergala, A., Marie, M., and Vernet, M. (1992) *Aesthetics of Film*, rev. trans. R. Neupert, Austin: University of Texas Press.

Benson, T., and Anderson, C. (1989) *Reality Fictions: The Films of Frederick Wiseman*, Carbondale, IL: Southern Illinois University Press.

Branigan, E. (1992) *Narrative Comprehension and Film*, London and New York: Routledge.

Carroll, N. (1996) *Theorizing the Moving Image*, Cambridge and New York: Cambridge University Press.

—— (1997) "Fiction, Non-Fiction, and the Film of Presumptive Assertion: A Conceptual Analysis," in R. Allen and M. Smith (eds.) *Film Theory and Philosophy*, New York: Oxford University Press.

—— (2003) *Engaging the Moving Image*, New Haven, CT: Yale University Press.

Choi, J. (2001) "A Reply to Gregory Currie on Documentaries," *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 59: 317–19.

Currie, G. (1999) "Visible Traces: Documentary and the Contents of Photographs," *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 57: 285–97.

Eitzen, D. (1992) "When is a Documentary?: Documentary as a Mode of Reception," *Cinema Journal* 35: 81–102.

Grierson, J. (1932) "Documentary (1)," *Cinema Quarterly* 4: 67–72.

Gross, L., Katz, J., and Ruby, J. (1988) "Introduction: A Moral Pause," in L. Gross, J. Katz, and J. Ruby (eds.) *Image Ethics: The Moral Rights of Subjects in Photographs, Film, and Television*, New York: Oxford University Press.

Moore, M. (1989) "Michael and Me" (interview by Harlan Jacobson), *Film Comment* 25(6): 16–18, 20, 22–6.

Nichols, B. (1991) *Representing Reality*, Bloomington: Indiana University Press.

Plantinga, C. (1987) "Defining Documentary: Fiction, Nonfiction, and Projected Worlds," *Persistence of Vision* 5: 44–54.

—— (1996) "Moving Pictures and the Rhetoric of Nonfiction: Two Approaches," in D. Bordwell and N. Carroll (eds.) *Post-Theory: Reconstructing Film Studies*, Madison: University of Wisconsin Press.

—— (1997) *Rhetoric and Representation in Nonfiction Film*, Cambridge: Cambridge University Press.

—— (2000) "The Limits of Appropriation: Subjectivist Accounts of the Fiction/Nonfiction Distinction," in I. Bondebjerg (ed.) *Moving Images, Culture, and the Mind*, Luton, UK: University of Luton Press.

—— (2005) "What a Documentary Is, After All," *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 63: 105–17.

Ponech, T. (1997) "What Is Non-Fiction Cinema?," in R. Allen and M. Smith (eds.) *Film Theory and Philosophy*, New York: Oxford University Press.

—— (1999) *What Is Non-Fiction Cinema?: On the Very Idea of Motion Picture Communication*, Boulder, CO: Westview Press.

Pryluck, C. (1988) "Ultimately We Are All Outsiders: The Ethics of Documentary Filming," in A. Rosenthal (ed.) *New Challenges for Documentary*, Berkeley: University of California Press.

Renov, M. (1993) "Introduction: The Truth about Non-Fiction," in M. Renov (ed.) *Theorizing Documentary*, New York: Routledge.

—— (2004) *The Subject of Documentary*, Minneapolis: University of Minnesota Press.

Ruby, J. (1988) "The Image Mirrored: Reflexivity and the Documentary Film," in A. Rosenthal (ed.) *New Challenges for Documentary*, Berkeley: University of California Press.

Winston, B. (1995) *Claiming the Real: The Documentary Film Revisited*, London: British Film Institute.

(٤٦)

سينما الرعب

آرون سماتس

هناك ثلاثة أسئلة احتلت جانبًا كبيرًا من الأدبيات الفلسفية حول الرعب فى السينما: ما الرعب؟ كيف يكون قادرًا على إثارة الرعب والاشمئزاز؟ إذا كانت مثل هذه الأفلام مرعبة، لماذا نبحث عن الرعب فيها؟ وبرغم أن هناك عديدًا من الموضوعات المهمة الأخرى، فإن هذا الفصل سوف يركز على هذه الثلاثة أسئلة، حيث إنها تمثل الدافع وراء أغلب الكتابات الفلسفية حول الرعب فى السينما.

- ما الرعب؟

فى إجابتهم عن سؤال «ما الرعب؟»، حاول العديد من المؤلفين تقديم تعريف لهذا النمط الفيلمى. وبرغم أنه سوف يكون من المعجزات أن نتوصل إلى تعريف كلاسيكى لأى نمط فيلمى (تعريف يتضمن الشروط الضرورية والكافية معًا لتحقيق هذا النمط أو ذاك)، خاصة بالنسبة لنمط فيلمى متنوع مثل الرعب، فإن هناك بعض النتائج المثمرة لهذه المحاولة. إن نويل كارول، فى «فلسفة الرعب أو مفارقات القلب»، قدم تعريفًا لأفلام الرعب كان مثار جدال طويل. وتعريف كارول - فى شكله العام - يقول بأن الفيلم يعتبر فيلم رعب إذا كان يحاول إثارة الخوف والاشمئزاز الموجهين إلى وحش، والذى يحدده بأن مخلوقًا يشكل تهديدًا، وهو مخلوق لا يعتقد العلم الحديث أنه موجود (كارول ١٩٩٠). ومن

المهم أن نلاحظ أن تعريف كارول يدور حول الوحوش أساسًا، فليس كافيًا أن يثير عمل ما الخوف والاشمئزاز، كما تفعل مثلاً أفلام السفاحين، لكن هذا الخوف والاشمئزاز يجب أن يتجها إلى وحش. وفى ضوء القيود حول ما يعتبر وحشًا، فإن هذا الشرط يضع حدودًا صارمة حول ما يعتبر فيلم رعب بالمعنى الكامل للكلمة.

والجزء الثانى من تعريف كارول يتعلق بطبيعة الوحوش. إن كارول يرى أن الوحش يعتبر مرعبًا عندما لا يكون موجودًا باعتبارات العلم المعاصر (كارول ١٩٩٠، ص ٢٧). وربما كان من الأفضل أن نفصل بين «العلم المعاصر» والعلم كما يظهر فى عالم الفن الروائى، والذى يزيد عن العلم فى العالم الحقيقى، لأننا لا نريد مثلاً أن نعتبر روايات الرعب التى تمت كتابتها فى الماضى أن تصبح دراما طبية إذا ما قام مثلاً علماء البيولوجيا بإعادة الحياة إلى الجثث. وبصرف النظر عن هذا، فإن هذا المفهوم عن «الوحش» قد سبب قلقًا كبيرًا فى تعريف كارول، كما أن هناك مشكلات قليلة أخرى واجهها كارول بشكل مباشر.

إن المسألة المحورية هى أن سمات الوحوش شديدة التحديد. وإحدى الحالات المهمة المثيرة للمشكلات هى فيلم هيتشكوك «سايكو» (١٩٦٠)، فُبرغم ذلك فإننا قد نريد أن نصنف الفيلم باعتباره فيلم رعب، حيث إنه لا ينطبق تمامًا على أى تصنيف آخر، لكن طبقًا لكارول فإنه لا يوجد وحش فى الفيلم، لذلك فإنه ليس فيلم رعب. فالمرضى النفسيون، مثل مارك لويس فى «توم المتلصص» (١٩٦٠) من إخراج مايكل باول، ونورمان بيتس فى «سايكو»، من المؤكد أن العلم يقر بوجودهم – إنهم ليسوا فائقين للطبيعة بأية حال – لذلك فإنهم لا يعتبرون وحوشًا بالمعنى الصارم. إن كارول يثير هاتين الحالتين باعتبارهما تعارضًا محتملاً مع تعريف، وكرد على ذلك يقول: إن نورمان هو الاستثناء الذى يؤكد القاعدة: إن هناك إغراء بأن نعتبر نورمان وحشًا، لأنه يتشارك فى العديد من السمات مع الوحوش بمعناهم الأصيل، لكنه ليس وحشًا بالمعنى التقنى. لكن ليس الجميع راضين عن هذه النتيجة، فلايزال «سايكو» لا يعتبر فيلم رعب طبقًا لتعريف كارول.

إن سينثيا فريلاند فى كتابها «العارى وغير الميت» تتجاهل مهمة التوصل إلى تعريف رسمى للنمط الفيلمى، وتذكر العديد من المشكلات التى أثارها تعريف كارول. وبدلاً من

ذلك، تمضى فريلاند مع المفهوم الفضفاض القائل بأن فيلم الرعب مهتم باستكشاف أشكال مختلفة من الشر (فريلاند ٢٠٠٠). إننا قد نواجه إغراء هنا بإعادة بناء مفهوم منقح لتعريف كارول، لنغير ما يعنيه بالوحش، باستخدام نسخة أبسط بمعيار فريلاند، حيث الوحوش هم الشر. وبرغم أن التعريف الجديد سوف يشمل بالتأكيد فيلم «سايكو»، فإن ذلك سوف يجعل ذلك التعريف يشمل أفلامًا كثيرة جدًا، وعلى سبيل المثال فإن فيلم سكورسيزى «الرفاق الطيبون» (١٩٩٠) سوف يعتبر فيلم رعب، إذا حاولنا بناء تعريف للوحش اعتمادًا على هذا المعيار، حيث إن العديد من الشخصيات هى شخصيات شريرة بلاشك. وبالمثل فإن المسلسل التليفزيونى «عائلة سوبرانو» سوف يعتبر منتميًا لنمط الرعب تحت نظرية اعتبار الشخصيات الشريرة وحوشًا.

يشير روبرت يانال إلى هذه الصعوبات المحتملة مع نظرية الشر كوحوش، ويقدم بالتالى تعريفًا ثالثًا (يانال ٢٠٠٣). وفكرة يانال مستلهمة من مناقشة أرسطو فى «الميتافيزيقا» عن المخلوق الذى يفشل فى تحقيق غايته الطبيعية. وبالمثال عند أرسطو على ذلك هو الثور ذو وجه إنسان، والذى يوضح كيف أن معظم الوحوش يمثلون وجودًا بين حالتين. إننا لسنا فى حاجة لمزيد من الوقت لتوضيح فرضية يانال، حيث إن من الواضح أنها سوف تقصر التعريف على عدد محدود جدًا. وبرغم أن معيار يانال سوف يسمح بأن يشتمل على نورمان بيتس، فإن هناك العديد من أنواع الوحوش ذات الطبيعة المرعبة، ومن ثم فإن المشكلة لن تكون أن العفاريت والكائنات الفضائية ذات الدم الحمضى تفشل فى تحقيق غاياتها الطبيعية بما يجعلها وحوشًا، بل على العكس تمامًا: إن هذه المخلوقات مرعبة لأنها حققت تمامًا طبيعتها المرعبة.

وفى ضوء المشكلات التى قابلناها فى تعريف النمط الفيلمى، فإننا نشك فى أن من الممكن الوصول إلى صياغة تعريف مقبول لفيلم الرعب، يصلح لاستخدامنا الحالى. ولهدف المجادلة، فلنفترض أن من المقبول أن فيلم «سايكو» لن يكون فيلم رعب بالمعنى الكامل للكلمة طبقًا لتعريف كارول. إن ذلك ليس سوى طرف قمة جبل الجليد المختفى تحت السطح، فإن هناك من الحالات الأخرى التى نطلق عليها فى العادة أفلام رعب لكنها لا تفى بمعايير كارول. وعلى سبيل المثال فإن أفلام السفاحين لن تكون أفلام رعب، برغم أنها تعتبر على

مستوى واسع نمطًا فرعيًا من أفلام الرعب. قد يجد البعض هذه النتيجة مقبولة، لكنها تشير إلى أن التعريف ليس عمليًا بشكل ما، وليس لدينا سبب لكى نعتقد أنه يمكننا خلق مثل هذا التعريف العملى، حيث إن حدود الأنماط الفيلمية ليس دقيقة بما فيه الكفاية لتقديم تعريفات كلاسيكية. وبرغم أنه ليس من المتوقع أن نصل قريبًا إلى تعريف للنمط الفيلمى يفى باستخدامنا المشترك، فإننا قد نستطيع تقديم تعريف لنوع محدد من أفلام الرعب، وإننى أعتقد أن هذا هو ما فعله كارول. وبالطبع فإن قيمة هذا المشروع يجب أن تتضح فى نتائجه. إن وجود تعريف ساعد كارول على تطوير نظرية عن جاذبية أفلام الرعب، وتصنيف أبنية الحبكة المختلفة الشائعة، وتفسير السبب فى التأثير الكبير لهذا النوع من الرعب. كما أن التركيز على استخدام تعريف نظرى بشكل ما (نتفق عليه) قد ساعد على التعامل مع المشكلات ذات العلاقة بالموضوع.

- الخوف من الوحوش

لماذا مصاصو الدماء، والناس الذئاب، ووحوش أفلام الرعب الأخرى، يثيرون الخوف فى أفراد الجمهور الذين لا يؤمنون بوجود مثل هذه المخلوقات الفائقة للطبيعة؟ لكى نقترب من الإجابة الصحيحة عن هذا السؤال، علينا أولاً أن ننظر عن قرب للغز على علاقة به. كيف تثير أفلام الرعب مشاعر الرعب إذا كنا واعين تمامًا بأن ما نراه ليس إلا خيالاً؟ إننا نعلم أنه لا يوجد شخص مثل ماريون كرين التى على وشك أن يطعنها نورمان بيتس (فى فيلم «سايكو» – المترجم)، وليست هناك حفلة إلى جوار حمام السباحة لمراهقين على وشك أن يمزقهم فريدى كروجر إربًا (فى فيلم «كابوس فى شارع الدردار)، ومع ذلك فإننا نشعر بالخوف. هذا اللغز يدعى مفارقة الخيال الروائى، الذى يمكن اختصاره إلى سؤال كيف أننا نستجيب لسيناريوهات خيالية بمثل هذه المشاعر الأصيلة (رادفورد ١٩٧٥، ١٩٩٥).

قد يبدو أن المنطقى القول بأن الاستجابات العاطفية تتطلب الإيمان بواقعية موضوعاتها. لكى نعرف السبب، دعنا نتأمل هذا المثال: تخيل أنك تتناول الغداء مع صديق قديم لم تتحدث إليه منذ وقت طويل، وخلال تناول الغداء أخذ يحكى لك بقدر كبير من التفاصيل كيف أن زوجته التى تزوجها منذ سنوات طويلة ماتت بعد معركة مريرة مع

مرض السرطان. ليس هناك من شك فى أنك سوف تشعر بالكثير من الأسف والاكتئاب وربما الاضطراب تعاطفًا معه. وبعد دفع الحساب، وخلال خروجكما يخبرك صديقك بأنه كان «يجر رجلك»، وأن زوجته التى ما زالت حية وبصحة جيدة تود أن تلتقى به لتناول مشروب معًا فى وقت لاحق. قد تصاب بالغضب من صديقك فى هذا الموقف، فلو كنت تعرف أن زوجته على ما يرام فإنك لم تكن لتشعر بهذا التعاطف المؤلم معه، أو هكذا يفترض (كارول ١٩٩٠). ولكن معرفتك بأن الحكايات الخيالية لا تتطلب منك سوى التظاهر بالتصديق لن تثبط استجابتك العاطفية.

لذلك فإن كيندال والتون يسأل: إذا ما كان متفرجًا متخيلاً من هواة أفلام الرعب يدعى تشارلز يشعر بالخوف حقًا من الكائن الفضائى الذى يدعى «الطين الأخضر» (فى الفيلم الذى يحمل هذا الاسم – المترجم)، أم أن تشارلز يتظاهر فقط بالتصديق ويدعى الخوف (والتون ١٩٧٨). إن «نظرية الفكر» هى حل مثير آخر لهذه المفارقة (كارول ١٩٩٠، لامارك ١٩٨١). وكارول يطور نسخته لنظرية الفكر باعتبارها رد فعل لنظرية الإيهام ونظرية التظاهر. فعلى عكس نظرية التظاهر عند والتون، يقول كارول إنه لا يوجد سبب لافتراض أن المشاعر التى نشعر بها تجاه القصص أقل أصالة من مشاعر الحياة الحقيقية. وعلى عكس أصحاب نظرية الإيهام، الذين يقولون إن هناك قدرًا من الإيمان بواقعية القصة الخيالية مطلوبًا لإحداث الاستجابة العاطفية، فإن كارول يقدم نظرية الفكرة، التى تقول بأن «محتوى الفكرة التى نستمتع بها بدون تصديقها أو الإيمان بها يمكن أن تحرك فينا العواطف الصادقة» (كارول ١٩٩٠، ص ٨١). وفى ضوء إمكانية التشابه بين اندماجنا المتخيل مع الروايات التى نصنعها – مثل الحالات التى نتخيل فيها الموت المفاجئ لأحد أحبائنا – واندماجنا مع القصص الخيالية التى ليست من صنعنا، فإن نظرية الفكرة حدسية على نحو لا يصدق، وتفسير من مستوى عالٍ لإمكانية تحريك عواطفنا بواسطة القصص الخيالية.

ومع ذلك، فإن تفسيرًا كاملاً لاندماجنا المتخيل مع القصص سوف يتطلب – على الأقل – تفسيرًا لدور التصديق. وربما كانت الأسئلة أساسية أكثر حول كيفية فهمنا للقصص هى: ما هى المعتقدات التى يحتاجها القارئ للقصص، وكيف يستطيع ذلك؟ ليست هناك قصة يمكنها أن تحدد كل المعلومات المطلوبة لمجرد الاستيعاب الأساسى للقصة –

وعلى سبيل المثال، فإن شكسبير لم يكن فى حاجة إلى أن يحدد أن لهاملت عينين، وقلبًا، وكليتين. إننا نجلب للقصص قدرًا هائلاً من المعتقدات حول العالم، والأنماط، وما هو معتاد من الأشياء المعاصرة للعمل.

هناك حدود واضحة حول مدى تأثير الأفكار التى يرغب المتفرجون فى الإيمان بها، وهناك داخل مدى المواقف الروائية المقبولة المواقف التى يتقبلها المتفرجون بدرجة أقل، مواقف هى التى تبعث الاستجابات القوية. ويعطى كارول مثالاً لشخص يقف بثبات على حافة جبل، وليس لديه ما يخفيه من السقوط، لكنه قد يشعر بالخوف إذا فكر فى ذلك. وكارول يقول: إن الاعتقاد فى السقوط ليس هو الذى يجعلنا نشعر بالخوف، لأنه ليس لدينا مثل هذا الاعتقاد، ولكن فكرة السقوط ذاتها هى التى تخيفنا. لكن يمكن للمرء أن يرد – ويمكن لأصحاب نظرية الأفكار أن يوافقوا – بأن رد الفعل تجاه الفكرة يتأثر كثيرًا بمعتقدات عديدة. إننا لا نتمسك بتلك الفكرة المحددة التى يذكرها كارول، لكننا نؤمن (بالمعنى القوى للكلمة) بعدد كبير من الأشياء العابرة الصغيرة، مثل أن الأشياء تسقط، وأنا قد أسقط، وسوف أصاب بأذى إذا سقطت من مكان مرتفع. إن أفكارًا مثل طيرانك إلى أعلى دون قدرة على التحكم فى ذلك، وارتطام رأسك بالسقف، هى أفكار لن تثير فيك الخوف بقدر ما تثير الضحك، حيث إن المعتقدات التى تدعم هذه الأفكار غير متاحة (سماتس ٢٠٠٣).

وأحد الاختبارات المفيدة لمدى شمول أية نظرية فى التخيل هو أن تسأل إذا ما كانت تفسر لماذا نميل إلى اعتناق أفكار محددة دون أفكار أخرى. ولماذا هناك بعض الأفكار أكثر تأثيرًا فى إثارة الاستجابات العاطفية من أفكار أخرى؟ فى الحد الأدنى، فإن الاستجابات العاطفية تتحدد بواسطة شبكة معتقداتنا المقبولة، أيًا كان مدى ضآلتها. وحيث إنه لا يجب على المتفرجين أن يخلطوا بين الخيال والحقيقة، فإن الخيال لا يستطيع أن يمضى إلى الجموح ومع ذلك يظل يشد عواطفنا، لكن هذا الخيال يؤدى دوره على النحو الأفضل عندما تغذيه سيناريوهات مقبولة مدعومة بمعتقدات. ومن الشائع أن تسمع الناس ينتقدون فيلمًا قائلين: «إنه فقط غير قابل للتصديق. إننى لم أستطع أن أدخل إلى عالمه».

لكن ما أنواع المعتقدات الداعمة الضرورية للفرجة على فيلم رعب؟ حاول بعض المنظرين الذين يميلون إلى مدرسة التحليل النفسى تفسير تأثير أفلام الرعب باللجوء إلى

نظرية فرويد عما هو غريب أو شاذ وخارج عن المألوف (فرويد ١٩٥٣). لقد قال فرويد بشكل عام إن المرء يعايش تجربة غريبة عندما يستدعى (يتذكر) اعتقادًا مكبوتًا يحتاج إلى تأكيد. وفى أحد التفسيرات الأكثر أهمية، وتعتمد على التحليل النفسى، يقول ستيفن جاى شنايدر بأن وحوش أفلام الرعب يمكن أن تُرى على أنها أمثلة مجازية لمعتقدات ورغبات مكبوتة (شنايدر ٢٠٠٠). وبرغم أن تأثير بعض الوحوش يمكن أن يعود إلى معتقدات مكبوتة، فإنه ليس هناك من سبب للتفكير فى أن الكبت يغذى معظم أفلام نمط الرعب. إن ما هو غريب هو المجال الخاص لما هو خيالى، حيث التفسير الفائق للطبيعة للأحداث يكون واهيًا. وهناك بعض الجدل حول إذا ما كان ما هو خيالى يعتبر نمط رعب بالمعنى الكامل للكلمة. وعلى سبيل المثال، ما هو الاعتقاد المكبوت الذى يمثله وحش البحر القاتل فى فيلم «الحشد» (٢٠٠٦) من إخراج جون هو بونج؟ وبرغم أن هناك الكثير بالتأكيد لكى يقال عن دور ما هو غريب فى تأثير أفلام الرعب، قد تكون هناك طريقة عامة أكثر لاستكشاف دور الاعتقاد فى تأثير أفلام الرعب التى لا تعتمد على التحليل النفسى، من خلال التركيز على المعتقدات التى تم تجاوزها أكثر من المعتقدات المكبوتة.

وفى الحقيقة، واعتمادًا على التفريق الشائع بين الاستجابات، يمكن للبعض الاعتراض بالقول بأن ردود أفعال الجمهور تجاه بعض قصص الرعب تقدم دليلاً على إيمانهم بما فهو فائق للطبيعة. إن قدرًا كبيرًا من قصص الرعب يمكن انتقاله عبر الثقافات، لذلك فإنها تؤثر فى الجمهور فى كل أنحاء العالم. ومع ذلك فإن هناك الكثير من قصص الرعب المثيرة المنتجة فى الغرب غير مؤثرة فى البلدان خارج الثقافة اليهودية المسيحية. إن كثيرًا من أصدقائى الهنود والصينيين لا يجدون أفلامًا مثل «النذير» (دونر ١٩٧٦) أو «طارد الأرواح الشريرة» (فريدكين ١٩٧٣) مؤثرة باعتبارها أفلام رعب، بينما هذه الأفلام تعتبر على نطاق واسع فى الغرب مخيفة ومرعبة ومثيرة للاضطراب. وبالمثل، فإننى لا أعرف الكثير من الأمريكيين الذين يجدون مصاصى الدماء الذين يقفزون فى أفلام الرعب الصينية ما يثير الرعب. إن ما هو مثير للاهتمام على نحو خاص فى هذه المسألة هو: أن الانقسام يظل ساريًا حتى بالنسبة لهؤلاء الذين لا يؤمنون بمعتقدات دينية. وهذا الاختلاف الظاهر فى التأثير يتطلب تفسيرًا.

أحد تفسيرات أن فيلم «طارد الأرواح الشريرة» ليس مخيفًا للبوذيين هو: أن الميثيولوجيا والمعتقدات الدينية التى تعتمد عليها قصة الفيلم ليست مألوفة للذين نشأوا خارج الثقافة المسيحية. وإن لم تكن معتادًا على مفهوم الاستحواذ بواسطة الأرواح الشريرة التى تتحدث باللغة اللاتينية، فقد يكون من الصعب الاستغراق فى القصة. ومع ذلك فإن هذا التفسير يبالغ فى تقدير تعقيد الفولكلور، فأى متفرج يمكنه أن يتفاعل مع خرافات ثقافية ما خلال دقائق. إننى أفهم سمات مصاصى الدماء الذين يقفزون ببطء، لكنهم لا يخيفوننى. وبالمثل، فإن من البسيط تمامًا فى عالم «طارد الأرواح الشريرة» أن نفسر وجود قوى عاتية للخير والشر، وأن الأرواح الشريرة القديمة تستحوذ أحيانًا على أجساد البشر، وأنه يتم استدعاء الكهنة الكاثوليك لطرد تلك الأرواح عندما يحدث ذلك. وبالتالى فإن الموقف بشكل عام ليس شديد التعقيد، وأن معظم التفاصيل الدقيقة يتم تفسيرها خلال الفيلم.

وفى الأغلب فإن الفرق فى الاستجابات له علاقة بالانغماس الطويل فى ميثيولوجيا ثقافة ما. وهناك اتفاق على أن القليل من الأشياء المهمة تحدث عندما نستغرق فى تقاليد أسطورية، أشياء لها علاقة بتأثير بعض قصص أفلام الرعب. فأولاً وقبل كل شىء، إننا نصبح أصحاب خبرة بالأساطير. إن الأمر لا يدور فقط حول فهمنا قدرًا كبيرًا حول مصاصى الدماء واستحواذ الأرواح، ولكن أيضًا حول أن كل مصاص دماء نقابله يرث شيئًا من مصاصى الدماء الذين سبقوه. إن للوحوش سمعة، وبلا شك فإن هذه السمعة تسهم فى تأثير هؤلاء الوحوش. ومع ذلك فإن بناء هذه السمعة ليس عاملاً حاسمًا، وبصرف النظر عن عدد المرات التى قابلت فيها مصاص دماء قافزًا، فإنه لن يصبح أبدًا وحشًا مخيفًا بالنسبة لى.

والشىء الثانى الذى يحدث عندما أستغرق فى ميثيولوجيا ثقافة ما هو أننى أطور معتقدات. إننا فى الغرب نتوقع أن الأطفال يطورون معتقدات فى مصاص الدماء، والناس والذئاب، والأشباح، والأرواح الشريرة، والموتى الأحياء والسحرة. إن ذلك ليس ادعاء غريبًا أو متخلفًا. فكر فقط فى عدد الأطفال الذين يؤمنون بوجود «بابا نويل»، ناهيك عن مجموعة متنوعة من الأشياء السحرية. وبالمثل فإن هناك القليلين من الملحدين، الذين يمرون

بمرحلة مبكرة من الإيمان، يرفضون بعدها التقاليد الدينية التى نشأوا فيها. ويقول فرويد بأنه «فيما يبدو فإن كلاً منا قد مر بمرحلة من التطور الفردى تتطابق مع المرحلة الإحيائية عند البدائيين» (فرويد ١٩٥٣). (المرحلة الإحيائية فى الثقافات البدائية هى التى يؤمن بها أبناء هذه الثقافة أن لكل شىء روحًا حية، حتى الجمادات – المترجم). وإذا افترضنا أن مثل هذه المزاعم منطقية وصادقة، يمكن للمرء أن يتساءل حول إذا ما كانت لمعتقدات الأطفال علاقة بتأثير أفلام الرعب على الكبار الذين ينكرون وجود مثل هذه الوحوش الخيالية.

إننا قد لا نؤمن بالخرافات، برغم ذلك فإننا نستجيب لمثل هذه القصص بما يوحى بأن معظمنا – مثل الأطفال – يؤمن حتى بشكل جزئى بما هو مفارق للطبيعة. يبدو أن مثل هذا الادعاء يقفز على الدليل – الفرق بين الاستجابات – لكن تفسيرًا أكثر قابلية للتصديق يمكن إعطاؤه حول كيف أن الكبار العقلاء يحتفظون بمثل هذه المعتقدات. ببساطة، فإنه ليس من السهل التخلص من كل المعتقدات التى نطورها خلال طفولتنا. وفى الحقيقة أن العديد من الأمريكيين لم يتخلصوا قط من خرافات الطفولة، والسبب فى الانتشار الكبير لمثل هذه المعتقدات هو الفرق الأساسى بين الإيمان بشىء والإيمان بأن شيئًا ما غير موجود. فمن السهل تصحيح الاعتقاد بأن شيئًا غير موجود، فكل المطلوب عندئذ هو أن نرى ذلك الشىء. إننى قد لا أؤمن بوجود الثعابين الطائرة، لكن أظهر لى ثعبانًا طائرًا وسوف أؤمن بوجودها على الفور. لكن من الصعب التغلب على اعتقاد بأن شيئًا ما موجود، حيث إنه من المستحيل أيضًا إثبات أن هذا الشىء غير موجود. كيف لك أن تجعل شخصًا ما يتوقف عن الإيمان بوجود الثعابين الطائرة؟ ليست هناك حاجة للقول بأن ذلك سوف يكون أصعب من إثبات أنها موجودة.

إن الفرق فى الاستجابة بين جمهور متثقف وجمهور غير متثقف ليس هو السبب الوحيد فى التفكير فى أن قصص أفلام الرعب قد تستخدم إيمان الجمهور بما هو فائق للطبيعة. إن العديد من أفلام الرعب تعيد تجسيد عملية إحياء المعتقدات، من خلال وجود شخصية تشك فى هذه المعتقدات. وكما لاحظ كارول، فإن أحد أبنية حبكة أفلام الرعب يتضمن اكتشاف وتأكيد وجود وحش قبل أن نواجهه (كارول ١٩٩٠). وهناك شخص يشك فى ذلك، وعادة ما يكون فى هيئة عالم، وسوف يقلل من شأن وجود الوحش. إن مثل

هذه الشخصيات الشكاكة لا تتحول فقط إلى الإيمان بوجود الوحش فى نهاية المطاف، لكنها عادة تكون أول من يموت، لأنها أقل استعدادًا فى التعامل مع تهديد خطير كهذا. وفيلم «أمير الظلام» لجون كاربنتر يسير فى هذا البناء، هناك مجموعة من علماء الفيزياء، معظمهم خريجون من بيركلى، يطلب منهم فحص علبة غامضة مغلقة فى بدروم كنيسة كاثوليكية، وأحد هؤلاء الدارسين، وهو آسيوى مغرور، يلقى النكات مرة بعد أخرى حول مهمتهم، ويتضح فى النهاية أن العلبة مليئة بالشيطان وقد تحول إلى سائل، إن المهرج الشكاك لا يتحول فقط إلى الإيمان بوجود الشيطان، لكنه يكون أول من يتخلص منهم أتباع الشيطان. إن مثل هذه الشخصية الشكاكة فى أفلام الرعب تقوم بوظيفة التقليل من يقين المتفرجين الذين يشكون فى سير مجرى القصة.

ومثل تناول التحليل النفسى، فإن النموذج القائم على الإيمان الكامن بوجود قوى فائقة للطبيعة له تطبيق محدود. فالعديد من أفلام الرعب تتضمن وحوشًا ليس لها أساس ثقافى كبير، ومع ذلك فإنها تظل مخيفة. تأمل مرة أخرى فيلم «الحشد» (٢٠٠٦)، إن حيوان الحبَّار العملاق لم يظهر من قبل، ومن المؤكد أن الجمهور ليس لديه معتقدات كامنة حول مثل هذه الكائنات، ومع ذلك فإن الوحش كان مثيرًا للرعب. إن ذلك يجعلنا نتوقف وقفة جادة قبل الادعاء بأن أى وحش فى أفلام الرعب يؤثر بسبب إيمان المتفرج بما هو فائق للطبيعة.

- جاذبية أفلام الرعب

من الناحية التقليدية، فإن مسألة بحث الناس عن تجارب مما يفترض أنه فن مؤلم كانت تتجسد فى مفارقة التراجيديا، كما قام كارول فى وقت معاصر بإدخال مشكلة ذات علاقة، معروفة باسم مفارقة الرعب. وكلتا المفارقتين تثوران عندما نسأل السؤال: لماذا يبحث الناس عن - أو يرغبون فى - رؤية أفلام الرعب ومشاهدة التراجيديات؟ إننا قد نسأل بشكل أكثر تحديدًا لماذا يريد الناس الإحساس بالخوف فى مشاهدة فيلم، أو يشعرون بالشفقة تجاه شخصية، إذا كانوا فى الحياة الحقيقية يتحاشون المواقف التى تثير العواطف ذاتها؟ والإجابة الكافية عن هذين السؤالين سوف تحتاج فى الأغلب إلى

وضـع النمط الفيلمى فى الاعتبار. ومع ذلك فإن مفارقة التراجيديا ومفارقة الرعب ليستا مجرد أسئلة حول السبب فى رغبة الناس فى رؤية أعمال من هذا النمط: السؤال ليس مفارقة فى ذاته. إن كلاً من المفارقتين تسألان كيف أن من الممكن للمتفرج أن يشعر باللذة فى فيلم رعب أو تراجيديا.

إذا لم نفترض أن الناس يستمدون اللذة من التراجيديا، أو أن اللذة يجب أن تكون المتعة الوحيدة فى معايشة الفن، فإن مفارقة التراجيديا يمكن أن تكتسب شكلاً أكثر عمومية بحيث نطلق عليها مفارقة الفن المؤلم، التى يمكن تلخيصها فى التالى:

١- الناس لا يبحثون بشكل خاص عن المواقف التى تثير مشاعر مؤلمة.

٢- تكون لدى الناس مشاعر مؤلمة كنتيجة لبعض الفن.

٣- الناس يبحثون بشكل اعتيادى عن الفن الذى يعلمون أنه سوف يثير مشاعر مؤلمة.

ولأن أفلام الرعب تثير الخوف والاشمئزاز، وهما نوعان من المشاعر البغيضة، فإن أفلام الرعب تقع فى مفارقة الفن المؤلم.

ولتوضيح المناقشات المختلفة حول هذه المسألة، تجب ملاحظة أن هناك سؤالين لهما علاقة، ويحتاجان لإجابة. الأول هو لماذا يبحث الناس عن الفن المؤلف بشكل عام؟ والثانى هو لماذا يريد الناس أن يعيشوا تجربة مشاهدة فيلم للرعب بشكل خاص؟ قد نستطيع تقديم إجابة عامة دقيقة لحل مفارقة الفن المؤلم دون الإجابة عن السؤال الخاص بأفلام الرعب. وفى تقييم الإجابات عن السؤال الثانى، يجب أن نضع فى اعتبارنا مجاله التفسيرى. قد يكون لنظرية ما تطبيقًا عامًا عبر نمط أفلام الرعب، أو قد يكون لها مجال تفسيرى أكثر تحديدًا، ولنقل مثلاً محددة بأفلام المنزل المسكون بالأشباح. ليس من الواضح مقدار الأهمية التى يجب إعطاؤها للمجال عند تقييم الحل للمفارقة.

بالنسبة للسؤال الأول، هناك العديد من التفسيرات المتصارعة لكيفية حل مفارقة الفن المؤلم. فأصحاب نظرية التحكم يقولون إن الألم المفترض فى بعض الأعمال الفنية يتم تخفيفه من خلال قدرتنا على إيقاف التجربة بإرادتنا (موريال ١٩٨٥). أما أصحاب نظرية التعويض فيقولون إن أى ردود أفعال مؤلمة يجب تعويضها بواسطة متع أو قيم أخرى، سواء ببراعة السرد (هيوم ١٩٨٥)، أو بوعى أننا مخلوقات متعاطفة وحساسة تجاه معاناة

الآخرين (فيجين ١٩٨٣). غير أن أصحاب نظرية التحول يقولون إن التجربة الكلية لعمل فنى مؤلم ليست تجربة ألم وإنما تجربة متعة، حيث إن الألم يتحول إلى تجربة ممتعة أعم (هيوم ١٩٨٥). ويقول أصحاب نظرية القوة إننا نستمتع بمشاعر القوة التى تنبع سواء من إدراك قدرة الإنسانية على التحمل (برايس ١٩٩٨)، أو من التغلب على خوفنا (شو ٢٠٠١). ويقول أصحاب نظرية التجربة الثرية إن هناك أسبابًا عديدة لأن يصنع الناس أشياء غير شعورهم بالمتعة. وقد تكون التجربة الكلية للفن المؤلم غير ممتعة، ومع ذلك تظل التجربة قيمة، ومثيرة فى حد ذاتها (سماتس ٢٠٠٧).

وبالنسبة للسؤال الخاص بأفلام الرعب، قد ينكر البعض أن أفلام الرعب – على عكس التراجيديا – تقدم تجارب مؤلمة تحتاج إلى تفسير خاص (نيل ١٩٩٢). وفى الحقيقة أننا نبحث عن أفلام الرعب، لهذا المزيج بالذات من الخوف والاشمئزاز الذى أطلق عليه كارول رعب الفن. لكن هناك نتائج يمكن أن تتلاءم مع التفسيرات المتصارعة لرغبتنا فى معايشة الفن المؤلم. وعلى سبيل المثال فإن كارول يقدم نظرية التعويض، ويقول إن السبب فى أن المتفرج يسعى إلى أفلام الرعب، وهو يعلم جيدًا أنه سوف يعيش تجربة الخوف والاشمئزاز، هو فى المتع الإدراكية التعويضية، وفى هذا التفسير فإن المتفرج يستمتع بالتفكير فيما يمكن أن يمر به المرء وهو يواجه مثل هذه الوحوش الخرافية. إن معايشة فيلم الرعب هى «الثمن الذى نرضى أن ندفعه» من أجل متعة الاكتشاف (كارول ١٩٩٠، ص ١٨٦). إن ذلك قد يفسر لماذا يتم بناء العديد من حبكات أفلام الرعب من خلال النموذج ذى الأربع مراحل: البداية، والاكتشاف، والتأكد، والمواجهة. وتفسير كارول مقصود به تفسير جاذبية سرد أفلام الرعب، لكنه يقدم أيضًا تفسيرًا يعتمد على الفضول بالنسبة للأعمال الفنية غير السردية (الروائية) من نمط الرعب.

وعلى الرغم من أن هناك أشكالاً من المتعة الأكيدة نحصل عليها من بناء الحبكة القائم على الاكتشاف، قد يقول البعض: إن تفسير كارول لا يقدم تفسيرًا للكثير من الأشياء، خاصة متعة التوحد مع الوحوش (شو ٢٠٠١). إن دانييل شو يقول: إن قصص الرعب ممتعة لأنها عادة ما تتيح للمتفرج أن يتوحد مع الوحش وهو يقتل المراهقين الأكثر إزعاجًا، ومع الضحايا الذين ينتصرون عادة فى النهاية (شو ٢٠٠١). وحيث إن مفهوم التوحد

مع الشخصية مشكوك فيه (كارول ١٩٩٠، جون ١٩٩٩)، فإننا قد نحتاج إلى تنقيح هذه الحجة بأن نقول: إن المتفرج يتعاطف مع الوحش أو يعجب به. والمثال الرئيسى عند شو هو هانيبال ليكتر فى «صمت الحملان» (ديمى ١٩٩٩)، حيث الحس الذكى البارع خفيف الظل عنده يجعل المتفرج يتعاطف معه. وفى مكان آخر يقول شو: إن أفلام الوحوش النمطية يمكن أن تشجع استجابات مماثلة من المتفرجين المفتونين بقدرات القاتل على التدمير (شو ١٩٩٧). وبرغم أن نظرية شو مثيرة وتلقى ضوءًا على سمة بالغة الأهمية فى جاذبية أفلام الرعب، فإنها ماتزال فى حاجة للتطبيق على طيف واسع من أفلام هذا النمط. ولكن نعم، إننا يمكن أن نوافق على أن بعض أفلام الرعب ممتعة لأننا نحب أن نرى الوحش وهو يقتل الضحية. ورد كارول العام على هذه الحجة (هالى ١٩٦٩) هى أن لها قدرة محدودة على التطبيق (كارول ١٩٩٠، ص ١٦٧، ١٦٨). وربما كانت ضراوة الموتى الأحياء فى فيلم «بعد ٢٨ يومًا» (بويل ٢٠٠٢) تثير مثل هذه المشاعر، لكن الحشود البطيئة للجثث السائرة فى المستنقع فى فيلم «ليلة الموتى الأحياء» (روميرو ١٩٦٨) لا تثير هذه المشاعر بالتأكيد.

والعديد من الإجابات على مفارقة الرعب هى فى الوقت ذاته إجابات عن السؤال الذى عالجناه فى القسم السابق، وهو ماذا يجعل الرعب بهذا القدر من التأثير؟ وعلى سبيل المثال، فإن معظم التفسيرات الفرويدية تحاول تفسير كيف أن قصص الرعب تخيفنا، ولماذا نرغب فى مثل هذه التجارب. يقول روبن وود إن الرغبات المكبوتة – الأوديبية والمثلية الجنسية – هى الدافع وراء الخوف الذى يعيشه المرء، بينما العقاب على الانتهاك – لتأكيد النظام الأخلاقى السائد – هى مصدر للكثير من المتعة (وود ١٩٨٢). وبالمثل فإن منظرًا فرويديًا آخر هو كارول كلوفر يقول: إن الجنسية الأنثوية تثير الخوف حيث يتم قمعها فى المشاهد الممتعة، حيث تتم معاقبة المرأة «المنفلتة» (كلوفر ١٩٩٢). كما أن قصص التحليل النفسى يمكن أن تجسد تفسيرات مقنعة لجاذبية الرعب، وتفسر انتشار تيمات معينة موجودة فى الكثير من أفلام الرعب المعاصرة. ومع ذلك فإن هذه التفسيرات فضفاضة، حيث توجد صعوبة فى تفسير جاذبية أفلام الرعب للمتفرجات من النساء، كما أنها تعتمد على أسس التحليل النفسى المشكوك فيها.

وفى أحد التفسيرات الشهيرة لجاذبية الرعب، يقول إتش بى لافكرافت: إن الناس يستمتعون بالرعب لأنه يتيح لهم بشكل عام مقاومة المادية العلمية، لينخرطوا فى أحاسيس كونية للتقوى والورع. ويمكن للمرء بناء حل يعتمد على هذا التفسير للمفارقة على النحو التالى: إن الرعب يتيح شيئًا من التجربة الدينية التى تساعد على تخفيف الآثار المميتة للحياة فى ثقافة علمية. إن إحساسا الورع يعوض ردود الأفعال السلبية التى يمكن أن يعيشها المرء وهو يخاف من المجهول. ومن الواضح أن مثل هذا التفسير سوف يكون محدودًا تمامًا، لأن معظم أفلام الرعب لا تثير إحساسًا قريبًا من الورع. وعلى سبيل المثال فإن القاتل فريدى كروجر لا يثير مثل هذا الشعور، كذلك أيضًا الموتى الأحياء فى أفلام روميرو. ومع ذلك، وفى ضوء تنوع هذا النمط، يمكن للمرء أن يشك فى أن معظم الإجابات المثيرة للاهتمام عن سؤال «لماذا الرعب؟» سوف يكون لها مجال محدود، إنها سوف تفسر جاذبية نوع معين من أفلام الرعب، وليس النمط الفيلمى كله.

* * *

انظر أيضًا «العاطفة وإحداث التأثير» (الفصل ٨)، «التقمص والتفاعل مع الشخصية» (الفصل ٩)، «النمط الفيلمى» (الفصل ١٤)، «العنف» (الفصل ٢٦)، «نويل كارول» (الفصل ٣١).

المراجع

Carroll, N. (1990) *The Philosophy of Horror; or, Paradoxes of the Heart*, New York: Routledge.
Clover, C. (1992) *Men, Women, and Chainsaws*, Princeton, NJ: Princeton University Press.
Feagin, S. (1983) "The Pleasures of Tragedy," *American Philosophical Quarterly* 20: 95–104.
Freeland, C. (2002) *The Naked and the Undead*, Boulder, CO: Westview Press.
Freud, S. (1953) "The Uncanny," in J. Strachey (trans. and ed.) *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, vol. 17, London: Hogarth.
Gaut, B. (1999) "Identification and Emotion in Narrative Film," in C. Plantinga and G. M. Smith (eds.) *Passionate Views: Film, Cognition, and Emotion*, Baltimore, MD: Johns Hopkins University Press.
Hallie, P. (1969) *The Paradox of Cruelty*, Middletown, CT: Wesleyan University Press.
Hume, D. (1985) "Of Tragedy," in E. F. Miller (ed.) *Essays Moral, Political, and Literary*, Indianapolis: Liberty Classics.
Lamarque, P. (1981) "How Can We Fear and Pity Fictions?," *British Journal of Aesthetics*, 21: 291–304.
Lovecraft, H. P. (1973) *Supernatural in Horror Literature*, New York: Dover.
Morreall, J. (1985) "Enjoying Negative Emotions in Fictions," *Philosophy and Literature* 9: 95–103.
Neil, A. (1992) "On a Paradox of the Heart," *Philosophical Studies* 65: 53–65.
Price, A. (1998) "Nietzsche and the Paradox of Tragedy," *British Journal of Aesthetics*, 38: 384–93.
Radford, C. (1975) "How Can we be Moved by the Fate of Anna Karenina?," *Proceedings of the Aristotelian Society* 69: 67–80.
—— (1995) "Fiction, Pity, Fear, and Jealousy," *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 53: 71–5.
Schneider, S. J. (2000) "Monsters as (Uncanny) Metaphors: Freud, Lakoff, and the Representation of Monstrosity in Cinematic Horror," in A. Silver and J. Ursini (eds.) *Horror Film Reader*, New York: Limelight Editions.
Shaw, D. (1997) "A Humean Definition of Horror," *film-philosophy*. Available at http://www.film-philosophy.com/vol1-1997/n4shaw.
—— (2001) "Power, Horror, and Ambivalence," *Film and Philosophy* 6: 1–12 (special issue, horror).
Smuts, A. (2003) "Haunting the House from Within: Disbelief Mitigation and Spatial Experience," in S. J. Schneider and D. Shaw (eds.) *Dark Thoughts: Philosophical Reflections on Cinematic Horror*, Lanham, MD: Scarecrow.
—— (2007) "The Paradox of Painful Art," *Journal of Aesthetic Education* 41: 59–77.
Yanal, R. (2003) "Two Monsters in Search of a Concept," *Contemporary Aesthetics* 1. Available at http://www.contempaesthetics.org/newvolume/pages/article.php?articleID=201.
Walton, K. (1978) "Fearing Fictions," *Journal of Philosophy* 75: 5–27.
Wood, R. (1982) *Hollywood from Vietnam to Reagan*, New York: Columbia University Press.

(٤٧)

البـورنـوجـرافـيـا

سـوزان دواير

اجتذبت البورنوجرافيا جانبًا كبيرًا من الاهتمام الأكاديمى والسياسى، خاصة من النسويين وبعض الجماعات الأخرى، والفلاسفة الأخلاقيين، ودارسى القانون. ومن المثير للدهشة أن هناك عملاً قليلاً حولها يأتى من منظرى السينما، خاصة فى ضوء القدر الهائل من إنتاج البورنوجرافيا بالفيديو والدى فى دى، وكونها متاحة الآن على فيديو الإنترنت. وحتى عام ١٩٨٩، مع نشر العمل الرائد الذى كتبته ليندا ويليامز بعنوان «هاردكور – اللب الصلب»، لم يكن هناك اهتمام بالبورنوجرافيا، فيما يخص المضمون، والقصد، والمواضعات الحاكمة، باعتبارها نمطًا فيلميًا متفردًا وحده. ومع ذلك فليست كل البورنوجرافيا موجودة باعتبارها سينما، لذلك فإن المناقشة الوافية يجب أن تشمل مظاهرها الأخرى (مثل المجلات، ومواقع الإنترنت، والقصص المصورة).

والأسئلة المحورية حول البورنوجرافيا هى: ١- ما البورنوجرافيا؟ وكيف يمكن تعريفها؟ ٢- ما تأثيراتها؟ ٣- كيف يمكن تقنينها، إذا كان ذلك ممكنًا وواجبًا. وبرغم سهولة هذه الأسئلة، فكما سوف نرى فإن تقديم الإجابة عنها معقد. إن هناك قدرًا كبيرًا من عدم الاتفاق فى الرأى حول تعريف البورنوجرافيا، والأبحاث حول تفسيرها متعدد الاتجاهات، وهو ما يؤدى إلى جدل واسع حول ما يمكن وما يجب عمله بشأنها، وهذه المسائل سوف يتم معالجتها فى الجزء الأكبر من هذا الفصل. ولكى نبدأ، فإننا سوف نلقى نظرة خاطفة على مولد السينما البورنوجرافية وتجارة البورنوجرافيا كما هى موجودة اليوم.

- تجارة البورنوجرافيا، والسينما، والإنترنت

طوال التاريخ، وعندما تظهر تقنية تجسيدية جديدة من وسائط الاتصال، سرعان ما كان المنتجون يستخدمونها لتقديم مادة جنسية صريحة. لقد كان ظهور الصحافة المطبوعة سببًا فى الإنتاج والتوزيع الجماهيريين لصور جنسية صريحة لأول مرة فى القرن السادس عشر (هانت ١٩٩٣)، كما تم استغلال الفوتوغرافيا ثم السينما منذ بداياتهما. ولقد قام معهد كينزى فى جامعة إنديانا بجمع أرشيف من أكثر من ١٥٠٠ فيلم أبيض وأسود مقاس ٨ مم و ١٦ مم، بما فى ذلك أفلام مبكرة مثل «آم أبيند» (نحو ١٩١٠) و«إيل ساتوريو» (١٩٠٧-١٩١٥)، و«جولة حرة» (نحو ١٩١٥-١٩١٧). وخلال سبعينيات القرن العشرين، كانت المواد الجنسية الصريحة تمثل ثلاثة أرباع شرائط الفيديو المعروضة للاستهلاك المنزلى فى الولايات المتحدة (تييرنى ١٩٩٤)، وبالطبع فإن تجار البورنوجرافيا كانوا من بين المشتغلين المهمين فى العصر الرقمى، حيث قادوا التعامل عبر الإنترنت، وإدارة قواعد المعلومات، ووضع العلامات المائية الرقمية، وتقنية إجراء المؤتمرات بالفيديو (لين ٢٠٠٠).

ومن منظور الدراسات السينمائية، فربما كانت الفترة الأكثر إثارة للاهتمام هى ما يطلق عليه «العصر الذهبى للبورن»، والذى توافق تقريبًا مع السبعينيات. وكان فيلم «الزور العميق» (١٩٧٢) من إخراج جيرالد داميانو هو أول فيلم بورنوجرافى روائى طويل يحصد نجاحًا جماهيريًا، فقد تدافع الجمهور من الرجال والنساء لمشاهدته فى كل مكان عُرض فيه فى الولايات المتحدة. لقد تكلف الفيلم خمسة وعشرين ألفًا من الدولارات، وقد حصد الآن - وفقًا لأكثر التقديرات تحفظًا - ما يزيد على مائة مليون دولار. كما قامت شركة «آرت وجيمس ميتشيل» بعرض فيلم «خلف الباب الأخضر»، كما جاء فيلم داميانو التالى باسم «الشيطان فى الآنسة جونز» (لويس ٢٠٠٠).

وكان منتجو البورنوجرافيا فى ذلك الوقت يهدفون لتطوير منتَج أفضل تقنيًا من الأفلام السابقة وعروض صندوق الدنيا، وذلك لاكتساب مشروعية داخل التيار السائد. وبفضل تطور تقنية الفيديو خلال أواخر السبعينيات، استطاعوا تحقيق هذا النجاح. فقد جعلت تقنية الفيديو البورنوجرافيا أرخص فى إنتاجها وأسهل فى الحصول عليها، كما

دفعت بالسينما الجنسية الصريحة للعودة مرة أخرى إلى الدوائر الخاصة، وبذلك سمحت وشجعت بإدخال مضمون يتزايد فى تطرف صراحته. وبين عامى ١٩٩٢ و ٢٠٠٦، ارتفعت مبيعات وإيجار شرائط الفيديو البورنوجرافية من ١,٦ مليار دولار إلى ٣,٢٦ مليار دولار، كما تم إنتاج ١٣ ألف فيلم بورنوجرافى صريح (روبيلاتو ٢٠٠٦) بالمقارنة مع نحو ٤٠٠ فيلم أنتجتها هوليوود (ويليامز ٢٠٠٤، ص ١). (فى الأغلب فإن هذه الأرقام تعبر عن المعدل السنوى للإنتاج - المترجم).

والميل إلى مضمون يتزايد فى تطرفه فى البورنوجرافيا واضح تمامًا على الإنترنيت، حيث أن التقديرات تشير إلى وجود نحو ٤٢٠ مليون صفحة بورنوجرافية عبر العالم (روبيلاتو ٢٠٠٦)، وبالإضافة إلى أشكال الاتصال الجنسى المختلفة فإن هناك مواقع متخصصة فى غرائب هذا الاتصال، بما فى ذلك اقترانه بالتعذيب والعبودية. ويشكل الناس بين الخامسة والثلاثين والتاسعة والأربعين من العمر المجموعة الأكبر لمن يستخدمون هذه المواقع، لكن هناك ما يشير أيضًا إلى أن ثمانين فى المائة من الناس الذين يقعون بين الخامسة عشر والسابعة عشر من العمر قد تعرضوا أكثر من مرة لمشاهدة مثل هذه المواقع (روبيلاتو ٢٠٠٦).

- مشكلة التعريف

إن جانبًا كبيرًا من صعوبة التنظير حول البورنوجرافيا تعود إلى عدم الاتفاق الدائم حول تعريفها، ومن ثم تحديد مكانها فى العالم. واشتقاق مصطلح البورنوجرافيا لا يقدم فائدة كبيرة، فهى تعود إلى الكلمة الإغريقية بورن (تعنى عاهرة)، وجرافيين (وتعنى الكتابة). لكن ما يعرفه الناس اليوم باسم البورنوجرافيا ليس مجرد فيلم تسجيلى عن المشتغلين بالجنس.

وخارج حدود المنطق والرياضيات، فإن التعريف يصبح مخادعًا. فمن المعروف أن من الصعب تحديد الشروط الضرورية والكافية لكى يكون الشىء من نوع معين. وعلى سبيل المثال، ما الشروط الضرورية والكافية للمنزل؟ هل أى بناء له أربعة جدران يعتبر منزلاً؟ هل البناء ذو الباب الأمامى منزل؟ ماذا لو لم يكن له سقف كامل؟ إن الأمور

تزداد تعقيدًا عندما نتحول إلى شىء مثل البورنوجرافيا، والذى تختلف فيها الآراء بدرجة كبيرة، حيث إن هذه الآراء - على سبيل المثال القائلة بأن البورنوجرافيا سيئة أخلاقيًا ويجب حظرها - تؤثر على الطرق التى يمكن تعريفها بها

إن الكلمات التى نستخدمها فى الحديث عن الأشياء تقوم بوظيفتين، فهى أولاً يمكن أن تستخدم لتحديد والتقاط أشياء فى العالم، كما يحدث عندما أطلب منك أن تحضر لى القطة الكبيرة الزرقاء من الغرفة المجاورة، ويمكن أن نطلق على هذا وظيفة التعريف والتحديد. وهى ثانيًا يمكن أن تستخدم لإحداث تأثير معين، كما يحدث عندما أخبرك أن فيلم «حياة الآخرين» (٢٠٠٦) هو أفضل فيلم شاهدته خلال العقد الماضى، ويمكن أن نطلق على هذا الوظيفة الإستراتيجية. وجزء من فهمك لى فى الحالة الأولى يتضمن أن تحضر لى القطة الكبيرة الزرقاء وليس الكلب الصغير الأحمر. كما أن جزءًا من فهمك لى فى الحالة الثانية يتضمن حثك على أن تشاهد فيلم «حياة الآخرين».

وبالإضافة إلى ذلك، فإن من المهم أيضًا الطريقة التى نتحدث بها. ومن المفيد هنا أن نميز بين الوصف المعيارى والوصف الوصفى للأشياء. الوصف المعيارى هو ما نستخدمه من خلال مصطلحات التقييم، أى المصطلحات التى تتضمن أحكام قيمة محددة. أما الوصف الوصفى فهو لا يستخدم مثل هذه المصطلحات، أى أنه محايد من حيث القيمة. ويمكن لنا أن نصف شيئًا واحدًا إما بطريقة معيارية (إن ذلك كتاب ممل على نحو لا يصدق) أو بطريقة وصفية (إنه كتاب عن عمال فرز المصادفات فى ترونتو خلال الأربعينيات).

دعنا نفكر الآن حول أهمية هذين النوعين بالنسبة لصعوبات تعريف البورنوجرافيا، والتى يمكن وصفها إما بطريقة معيارية أو وصفية. تأمل مثلاً ملاحظة براونميللر عن أن البورنوجرافيا هى «جوهر مركز للدعاية المضادة للنساء» (١٩٧٥، ص ٣٩٤)، ومن الواضح هنا أن رأيها فى البورنوجرافيا سلبى، فوصفها للبورنوجرافيا يفترض مسبقًا تقييمًا (سلبيًا) محددًا. قد يختار شخص آخر تقييمًا إيجابيًا للبورنوجرافيا بوصفها التعبير الأكثر نبلاً للنشاط الإنسانى. والآن، وعلى النقيض من هذه الطرق التى تعتمد على إعطاء حكم قيمة عند الحديث عن البورنوجرافيا، فإن وصف ويليامز يعطى وصفًا

وصفيًا محايدًا (نسبيًا) بالنسبة لحكم القيمة: «إنها التجسيد البصرى - وأحيانًا السمعى للأجساد الحية المتحركة التى تقوم بأفعال جنسية صريحة - عادة ما تكون غير مزيفة - بهدف أساسى هو إثارة المتفرجين» (١٩٨٩، ص ٣٠).

والخطوة التالية هى أن نرى أن اختيار استخدام الوصف المعيارى أو الوصفى للبورنوجرافيا سوف يعتمد على غرض الزمن من الحديث عنها. إننى إذا أردت منك إحضار الكتاب الكبير عن البورنوجرافيا من الغرفة المجاورة، فسوف يخدم هدفى أكثر أن أقول لك إننى أقصد بالبورنوجرافيا صور الأفعال الجنسية الإنسانية. وربما سوف تجد صعوبة فى تعريف ما هو الجوهر المركز للدعاية المضادة للنساء، أو ربما سوف تأتى لى بمجلة «كوزموبوليتان» بدلاً من الكتاب! (مجلة بريطانية متخصصة فى الأزياء النسائية والموضوعات الجنسية - المترجم). ومن ثم فإن الوصف الوصفى للأشياء يؤدى وظيفة تعريف الكلمات. لكن فلتفرض أننى أريد دفعك إلى أن تحشد المسئولين لحظر البورنوجرافيا من أن تنتشر فى الصحف والمجلات، ففى تلك الحالة سوف أستخدم الكلمات التى تؤدى هذه الوظيفة الإستراتيجية للغة أيضًا، وسوف أستخدم وصفًا معياريًا (سلبيًا) للبورنوجرافيا. وسوف يجد المرء نفسه مدفوعًا - ولو بدرجة قليلة على الأقل - لأن يزيل الدعاية المركزة المضادة للنساء من العرض الجماهيرى.

إن النقطة الأساسية هنا هى أننا إذا أردنا البحث فى تأثيرات البورنوجرافيا، أو مناقشة إذا ما كان يجب تنظيمها، فإننا فى حاجة إلى أن نبدأ بالاتفاق على ما نعنيه بمصطلح البورنوجرافيا. ويجب أن يكون واضحًا أن الوصف الوصفى، المحايد فى حكم القيمة، سوف يكون الأفضل. ويجب ألا يجد المرء صعوبة فى أن يجد مادة تفى بتعريف ويليامز السابق ذكره، ويمكن لنا جميعًا أن نتفق على أن هذه المادة موجودة. وعلاوة على ذلك، لاحظ أن تعريف ويليامز يغطى أنواع البورنوجرافيا المختلفة عبر الوسائط التى تظهر فيها.

ومن الجدير بالذكر أن الوصف المحمل بحكم قيمة للبورنوجرافيا يمكن أن يؤدى بنا إلى استنتاج حول تأثيرات البورنوجرافيا، وحول ما يجب عمله بشأنها على وجه السرعة. «فإذا» كانت البورنوجرافيا هى الجوهر المركز للدعاية ضد النساء، فإن من المرجح أنه

سوف تكون لها آثار سيئة على المجتمع، ويجب محو هذه الآثار السيئة أو تقليلها على الأقل. سوف يكون ذلك جيدًا تمامًا، لكن هناك سؤالاً تتطلب إجابته طريقة عملية وتجريبية، حول الوجود الفعلى لمثل هذه المادة.

وفى هذا المجال فإن من الجدير بالذكر تعريف لونجينو للبورنوجرافيا، والذى نوقش على نطاق واسع باعتبارها «المادة اللفظية أو التصويرية التى تمثل أو تصف السلوك الجنسى الذى يحط من شأن أحد المشاركين فيه بطريقة تدعم هذا الحط من القدر» (١٩٨٠، ص ٤٣).إن هدف لونجينو من طرح هذا التعريف هو تحديد التمييز بين أنواع المادة الصريحة جنسيًا. إن لوجينو تريد أن توضح أن اعتراضاتها على البورنوجرافيا ليست محافظة، فالاعتراضات لا تعتمد على مجرد أن البورنوجرافيا صريحة جنسيًا. وتعريف لونجينو يبدو وصفًا وصفيًا شديد التفاصيل للبورنوجرافيا، وهو يساعدنا على تمييزها عن الإيروتيكا (الشهوانية، وهى المادة الصريحة جنسيًا التى لا تصور أو تدعم الحط من قدر أحد المشاركين فيها أو الإساءة إليه)، وعن الأفلام التسجيلية التى تدور حول تجارة الجنس (المادة الصريحة جنسيًا التى تصور الحط من شأن شخص أو الإساءة إليه لكنها لا تدعم ذلك). ووصف لونجينو للبورنوجرافيا مفيد تمامًا لنقاد البورنوجرافيا كما سوف نرى، لأنه يسمح للناقد بأن يطالب بتنظيم البورنوجرافيا على نحو لا يؤثر على «كل» المواد الصريحة جنسيًا. ومع ذلك فإن الناس سوف يتخلفون مرة أخرى حول إذا ما كانت التجسيدات الصريحة جنسيًا تصور فى حالات محددة تصرفًا مشينًا أو مسيئًا. وعلى سبيل المثال، إذا ما كان ذلك يتضمن اللقطات التى تصور سلوكًا غريبًا إلى حد ما من أحد الأطراف تجاه الطرف الآخر. ومن الصعب أيضًا تحديد إذا ما كان مثل هذا السلوك فى فيلم أو صورة فوتوغرافية يتم دعمه والموافقة عليه (من صانع الصورة أو الفيلم)، فالأمر يبدو كما لو أن صناع البورنوجرافيا يضعون تعليقًا يقول: «فلتجرب هذا فى المنزل!».

وفى الجزء التالى، سوف أتبنى شيئًا قريبًا من الوصف الوصفى للبورنوجرافيا عند ويليامز.

- تأثيرات البورنوجرافيا

الجدل الأكثر أهمية والذى يدور حول البورنوجرافيا، يهتم بتأثيراتها، ليس فقط تأثيراتها الأكثر وضوحًا (الإثارة الجنسية)، أو التأثيرات التى يزعم البعض أنها جيدة (تقدم للأفراد طريقة آمنة - لأنها افتراضية - لإشباع الرغبات الجنسية التى يمكن أن تكون خطرة بطرق أخرى)، ولكن التأثيرات «الضارة»، وهذا الجدل مهم للأفكار المتعلقة بما يجب صنعه تجاه البورنوجرافيا، ودور الدولة فى معالجة المادة البورنوجرافية. إن الأفلام، والمجلات، والكتب، ومواقع الإنترنت - سواء كانت تحتوى أم لا تحتوى على مضمون صريح جنسيًا - تعتبر أشكالاً للتعبير، وأشكال التعبير الإنسانى - خاصة الكلام - تتمتع بحماية بالغة القوة فى النظم الديموقراطية.

يقول التعديل الأول فى دستور الولايات المتحدة:

«لا يفرض الكونجرس احترام القانون على مؤسسة دينية، ولا يمنع حرية ممارسة الشعائر الدينية، ولا يقيد حرية الكلام أو النشر، أو حق الناس فى التجمع السلمى، أو التقدم للحكومة بمعالجة أحد مصادر الشكوى».

كما أن «الميثاق الكندى للحقوق والحريات الإنسانية»، «والميثاق الأوربى لحقوق الإنسان»، يضمنان أيضًا حرية التعبير. وعلى النقيض من «قائمة الحقوق» فى الولايات المتحدة (يمكن ترجمتها أيضًا «فاتورة الحقوق»، وهى تعديلات الدستور الأمريكى التى تضمن عدم تعدى الحكومة على حقوق المواطن - المترجم)، فإن هذين الميثاقين يحددان بوضوح الشروط التى يتم بموجبها تقليص هذه الحريات. وعلى سبيل المثال، وفى أوربا، فإن حرية التعبير مقيدة «بمنع الخروج عن النظام أو منع الجريمة، وحماية الصحة والأخلاقيات ومن أجل حماية سمعة أو حقوق الآخرين». إن ذلك لا يعنى أن حكومة الولايات المتحدة محظور عليها تمامًا تقليص حرية التعبير. فإن ما يطلق عليها كلمات الشجار، والقذف، والفحش، والتحريض على الفتنة، والحنث باليمين، كلها أشكال للتعبير يمكن للدولة حظرها. وبالإضافة إلى ذلك، يمكن للدولة أن تنظم زمان ومكان وطريقة التعبير. وفى كل الأحوال، وعلى خلفية قانونية، يجب على أى شخص يريد مناقشة إذا ما كان من الممكن - ومن الواجب - بطريقة ما تقييد أو حظر البورنوجرافيا، أن يوضح كيف أن

لها آثارًا ضارة على سلوك أو مواقف من يستهلكها – مثل أن تزيد من وقوع الاعتداءات الجنسية، واحتمال الإساءة الجنسية للأطفال، والتمييز فى مواقع العمل، وما إلى ذلك.

لقد قدم الباحثون دلائل متعارضة بشأن آثار البورنوجرافيا، بأنه ليس من الممكن الثقة أن نؤكد أية تعميمات حول ارتباط البورنوجرافيا بالعنف الجنسى. كما لم يتم التأكد من أن التعرض للبورنوجرافيا يتسبب فى مشكلات فى المواقف الجنسية. وهناك جدل حول أن الاهتمام بأشكال معينة من البورنوجرافيا ينبع من مواقف موجودة مسبقًا حول الجنس.

ودراسة آثار البورنوجرافيا معرضة للمصاعب التى تواجه بحوث العلوم الاجتماعية الأخرى. هناك تحيزات عديدة فى تصميم الاختبارات والاستفتاءات، وفى تفسير نتائجها (بينسيمون ٢٠٠٧، كينج ١٩٩٣)، كما أن شهادات الخبراء ذاتها يمكن أن تستخدم كأدوات لسياسة ما ونقيضها (لينز وآخرون، ١٩٨٧). إن الحكايات عن البورنوجرافيا وآثارها الضارة، والدلائل التجريبية والجنائية، ليست متسقة على الأقل (جونتر ٢٠٠٢، سيجال ١٩٩٤). ومن ثم فليس هناك حجة دامغة بشأن تقييد أو حظر الدولة للبورنوجرافيا اعتمادًا على آثارها الضارة.

فى منتصف الثمانينات، ظهرت حجة مختلفة تمامًا لسياسة تعادى البورنوجرافيا. وبسبب كاثرين ماكينون وأندريا دوركين، فإن هذه الحجة تستخدم وصفًا وصفيًا للبورنوجرافيا، ومع ذلك فإنها تزعم أن البورنوجرافيا ليست سببًا كبيرًا فى الضرر لأنها «تشكل» شكلاً محدودًا من التمييز الجنسى. والباحثان يؤكدان أن البورنوجرافيا هى مجرد خضوع وإسكات للنساء وهؤلاء الذين تعاملهم فى أدوار النساء (خاصة فى علاقات المثلية الجنسية التى تضمن علاقة سادية مازوكية). وتعريفهما يمضى كالتالى:

«البورنوجرافيا هى خضوع النساء الصريح جنسيًا، سواء بالصور أو الكلمات، وتتضمن أيضًا أحد العناصر التالية أو أكثر: ١– يتم تقديم النساء بوصفهن أشياء جنسية تتمتع بالألم أو الإذلال، أو ٢– يتم تقديم النساء كأشياء جنسية تعيش متعة جنسية فى تجربة الاغتصاب، أو ٣– يتم تصوير النساء كأشياء (موضوعات) جنسية، مقيدة أو مقطوعة أو مبتورة أو مجروحة، أو مقطوعة الأوصال أو مجزأة إلى أجزاء الجسد، أو ٤–

يتم تصوير النساء ليخترق أجسادهن أشياء أو حيوانات، أو ٥- يتم تصوير النساء فى سيناريوهات تحط من قدرهن، فى إصابة أو تعذيب، أو تصويرهن على أنهن قذرات أو من مرتبة دنيا، فى حالة نزيف أو جرح، أو يتم إيذاؤهن فى سياق يجعل هذه الشروط جنسية، أو ٦- يتم تصوير النساء باعتبارهن موضوعات جنسية للسيطرة، أو القهر، أو الانتهاك، أو الاستغلال، أو الاستحواذ، أو من خلال أوضاع الخضوع أو الذل... واستخدام الرجال، أو الأطفال، أو المتحولون جنسيًا فى مكان النساء فى الفقرات من (١) إلى (٦) يمثل بورنوجرافيا أيضًا» (ماكينون ١٩٨٧، ص ١٧٦).

إن هذا التناول لا يستلزم إنكار أن البورنوجرافيا شكل من أشكال التعبير، وبدلاً من ذلك فإنها توضع مع أنواع التعبير الأخرى التى يتم تقييدها بسبب التمييز بين الرجال والنساء.

وفكرة أن البورنوجرافيا هى ذاتها خضوع النساء قد واجهت اعتراضات مهمة، وقال بعض النقاد بأن هذا الزعم هو ببساطة غير متسق (بارينت ١٩٩٠). والدفاع الخاص بالاتساق ضد هذه النظرة عند ماكينون ودوركين يأتى عند لانجتون (١٩٩٣)، حيث يتم رسم الاعتماد على نظرية فعل الخطاب (التعبير)، حيث إنه فى السياق الملائم يمكن لشخص بنوع ملائم من السلطة أن ينجح فى إخضاع شخص آخر بمجرد الكلام. وعلى سبيل المثال فإن رجل قانون أبيض فى جنوب أفريقيا خلال الفصل العنصرى ينجح فى إخضاع السود بمجرد أن يعلن «البيض وحدهم لهم حق التصويت». ومن ثم فإن البورنوجرافيا كما عرَّفها ماكينون ودوركين يمكن أن تكون نوعًا من الخضوع إذا كان من يصنعونها لديهم السلطة الضرورية فى مجال الجنس. لكن ذلك مشكوك فيه. إنهم ليسوا مثل الحكام فى مباراة بيسبول، حيث يمكنهم إصدار حكم بالفائز. ليست هناك «قواعد» شبيهة فى الجنس. لذلك، فأيًا كانت السلطة التى يتمتع بها صناع البورنوجرافيا كافية لكى تمثل خضوعًا، يجب أن تكون هذه السلطة معرفية. أى أن مستهلكى البورنوجرافيا يجب أن يقروا بأن لدى صناعها الخبرة المتعلقة بالممارسات الجنسية المرغوبة والمقبولة لكى تعتبر البورنوجرافيا صادقة حول الجنس. وبرغم المواقف ذات النزعة الجنسية وتحيزات الرجال والنساء، خاصة

إذا تعلق الأمر بالجنس، فإن من غير المقبول تمامًا الاعتقاد بأن مستهلكى البورنوجرافيا يؤمنون حقًا بما يقوله صناعها (سول ٢٠٠٦).

وكما ذكرنا سابقًا، فإن معظم الجدل الذى يحيط بتأثيرات البورنوجرافيا متعلق بما يفترض أنه تأثيرات ضارة على الآخرين، خاصة النساء والأطفال. ومع ذلك فإن هناك أصواتًا مهمة تمدح فضائل السوق الحرة والمفتوحة للبورنوجرافيا، وقيمة المادة الصريحة جنسيًا التى تصنعها النساء للنساء. لقد كان الجدل بين النسويين حول البورنوجرافيا مثيرًا للاهتمام بشكل خاص، حيث العديد من المنظرين النسويين ونشطاء النسوية، الذين يطلق بعضهم على أنفسهم النسويين «ضد أو ضد البورنوجرافيا»، يزعمون أن البورنوجرافيا يمكن أن تكون مصدرًا لتحرر المرأة (كاليفيا ٢٠٠٠، ماكيلروى ١٩٩٥، ستروسين ٢٠٠٠). وعلاوة على ذلك، فمن الواضح أن العديد من النساء يستهلكن البورنوجرافيا من التيار السائد، وجاء عند روبيلاتو (٢٠٠٦) أن ثلث زوار مواقع البورنوجرافيا على الإنترنت نساء.

وكما رأينا، فإن الحجج التى تساق من أجل سياسة معينة تجاه إتاحة البورنوجرافيا تعتمد بشكل خاص على التحليل الأخلاقى للبورنوجرافيا. وطبقًا لبعض النقاد، فإن للبورنوجرافيا آثارًا ضارة «ولهذا السبب» فإنها يجب حظرها أو تجريمها قانونًا. لكن من المهم أن نتذكر أن هذه الدعاوى حول الوضع الأخلاقى للبورنوجرافيا يختلف تمامًا عن الاقتراحات بشأن ما يجب عمله تجاهها. ومن المتسق تمامًا الاعتقاد بأن هناك شيئًا أخلاقيًا ملغزًا حول البورنوجرافيا، دون الالتزام بالضرورة بحظرها بواسطة الدولة. ومن الحق القول: إن بعض الانتقادات الموجهة لها تقترح بشكل إيجابى أن تكون الدولة هى العنصر الأقل فاعلية فى التعامل مع أمر مشكوك فيه أخلاقيًا. وهنا يجدر بالذكر تفسيران.

وكلاهما يقول بأن المشكلة الأخلاقية مع البورنوجرافيا - إذا كانت هناك مشكلة - ليست فى تأثيراتها على الآخرين وإنما على «مستهلك» المادة، والتفسير الأول لروجر سكراتون (٢٠٠٣، ٢٠٠٦)، الذى يؤكد على التمييز بين مجرد معايشة اللذة الجنسية، والإشباع الناتج عن «رغبة» جنسية أصيلة. إن هناك سببًا للاعتقاد بأن العديد من الحيوانات

تتمتع باللذة الجنسية، بينما البشر وحدهم هم الذين يملكون القدرة على – ويسعون إلى – تحقيق الرغبة الجنسية الأصيلة. وكما يقول سكراتون، فإن ذلك يعود إلى:

«الرغبة الجنسية ليست رغبة فى الإحساس، إنها رغبة فى شخص. إن جسد هذا الشخص لا يصبح شيئًا (أو موضوعًا) فى العالم المادى، وإنما كشخص هو أنا متجسدة، وفيه يلتمع ضوء الوعى بالذات، والذى يواجهنى وعينى فى عينه» (٢٠٠٢).

إن الجنس بدون حب، أى الجنس ليس فى خدمة إشباع الرغبة الجنسية الأصيلة تجاه شخص آخر مكتمل، هو «مجرد» جنس. إنه لا يصبح جزءًا من التحقق الفردى للإنسان، وإذا سار فيه المرء لمسافة طويلة فإنه سوف يدمر إحساس المرء بذاته وبنزاهته الأخلاقية. وإذا كان استهلاك البورنوجرافيا يسهل العادة السرية – وهى نشاط فردى تمامًا – ويضفى هالة على البحث الوحشى عما يسميه سكراتون «مجرد» الجنس، فإنها سوف تسهل موقفًا أخلاقيًا خطيرًا تجاه الآخرين وتجاه الذات.

وعند دواير (٢٠٠٥) هناك اقتراح بتفسير مختلف لما هو ملغز أخلاقيًا فى بعض أنواع البورنوجرافيا. وهى تركز على طبيعة بعض أنواع التخيل الجنسى، وعلى دور البورنوجرافيا فى تطوير وتغذية هذا التخيل. وعلى عكس الرأى السائد، فإن دواير تقول بأن التخيل هو نشاط تحت سيطرة الشخص، لذلك فإن هذا الشخص يكون مسئولاً أخلاقيًا عن مضمون تخيله. إن ذلك صحيح بالنسبة للتخيل الجنسى وغير الجنسى على السواء، كما يتضح فى قدرة معظم الناس على الإسراع والإبطاء أو إعادة الخيالات التى يعايشونها خلال الجنس مع الآخرين ومع أنفسهم. إن التخيل الجنسى ليس شيئًا يحدث لشخص ما، إنه شىء «يفعله» شخص ما. ثم تمضى دواير إلى فكرة أنه ليس من الجيد بالنسبة للشخصية الأخلاقية لشخص ما إذا انخرط بشكل دائم فى أفكار سيئة حول الآخرين. تخيل شخصًا يسعد دائمًا (وإن كان بينه وبين نفسه) بسوء حظ الآخرين، أو يستمتع بتخيل سقوط من نجحوا عن جدارة. ومع الزمن، فإن هذه النشاطات المسمومة سوف تؤثر سلبيًا على شخصيته الأخلاقية، سواء كان ذلك الشخص يتصرف بصراحة أم لا وفقًا لما تحثه عليه هذه التخيلات. والآن، فإن قدرًا كبيرًا من البورنوجرافيا المتاحة على الإنترنت

تتضمن الإذلال، والحط من شأن الآخر، وإساءة التعامل مع الآخرين فى سياق مشحون بالجنس. ليس من الممكن القول إذا ما كانت إتاحة هذا النوع من البورنوجرافيا - بذلك القدر الهائل - على كمبيوتراتنا المنزلية قد أسهم فى الانتشار المتزايد للخيالات الجنسية التى تتضمن هذا النوع من المعاملة. وهذا لا يؤثر فى الانتقاد، فالمهم عند دواير هو أن التخيل الجنسى بهذا المضمون يعنى المخاطرة بتآكل الشخصية الأخلاقية، بصرف النظر عن المصدر. ومستهلكو بعض أنواع البورنوجرافيا يضعون أنفسهم فى مخاطرة أخلاقية بالطريقة ذاتها التى يكوِّن بها الشخص مواقف عنصرية أو مشاعر الحسد العميقة تجاه الآخرين. ومن المهم أيضًا أن نلاحظ أن سكراتون لديه اعتراضات أخلاقية على التخيل بشكل عام. وبالنسبة للسينما فإنه يقول: إن مستهلكى التخيل «يميلون إلى إحساس متضائل بموضوعية عالمه، وإحساس متضائل بكونه عاملاً فاعلاً فيه» (١٩٨٣، ص ١٣١).

وقبل أن نترك هذه المناقشة لطبيعة البورنوجرافيا وتأثيراتها (المفترضة)، وما تستلزمه هذه التأثيرات مما يمكن أو يجب عمله تجاه البورنوجرافيا، فمن الجدير بالذكر شيئان. الأول، فعلى العكس التعريف الواسع نسبيًا للبورنوجرافيا عند ماكينون ودوركين، فإن تعريف لوجينو وانتقاد دواير يضعان تحديدًا أكبر للمادة الصريحة جنسيًا باعتبارها ضارة. إن هذا مهم، أن نقاد البورنوجرافيا يساء تفسيرهم بشكل خاص على اعتبار أنهم «جميعًا» معارضون للمادة الصريحة جنسيًا. وفى ضوء تاريخ قمع النساء، فإن هذا ليس موقفًا يمكن أن يدعمه أى نصير للنسوية.

وثانيًا، فإن تحليل دواير لما هو مثير للمشكلات الأخلاقية بخصوص بعض أنواع البورنوجرافيا يستتبع أن الدولة ليس هى العامل الملائم كرد فعل للبورنوجرافيا. إذا كانت المشكلة مع بعض أنواع البورنوجرافيا تكمن فى تأثيراتها على شخصيات الأفراد من خلال الاستخدام الطوعى للأشخاص للبورنوجرافيا، فإن الدولة سوف تكون السبيل الأقل تأثيرًا فى الإصلاح، وذلك لأن الطبيعة الأخلاقية لشخصية المرء هى بحق مسألة هو وحده الذى يملك السيطرة عليها (دواير ٢٠٠٥ ب).

- البورنوجرافيا والقانون

لقد تناولنا حتى الآن التحليل الفلسفى للبورنوجرافيا وتأثيراتها. ولقد رأينا أنه لا يوجد من بين المعالجات النقدية الرئيسية ما يدعم بشكل واضح حظر الدولة أو تحريمها للبورنوجرافيا. ومع ذلك فإن قدرًا كبيرًا من المادة الصريحة جنسيًا، سواء كانت بورنوجرافيا أم لم تكن، هى فى الحقيقة مادة غير قانونية. و«البورنوجرافيا» ذاتها ليست اسمًا لتصنيف قانونى. والأحرى أن نقول إن المادة الصريحة جنسيًا تقع نمطيًا تحت عنوان «الفحش».

ولمفهوم الفحش جذوره فى «القانون العام» الإنجليزى فى أواخر القرن التاسع عشر. ففى هذا الوقت، حكمت المحاكم البريطانية إذا ما كانت بعض المواد الفاحشة، على أساس ما يطلق عليه «اختبار هيكلين»، والذى يبحث إذا ما كان الكتاب أو الكتيب تحت الفحص له نزعة إلى «إفساد وتخريب العقول لهؤلاء الذين يفتحون عقولهم لمثل هذه التأثيرات اللاأخلاقية» (قضية آر ضد هيكلين ١٨٦٨). وإذا كان من الممكن لنا أن نفهم اختبار هيكلين على أنه محاولة لحماية الأطفال ضد أنواع معينة، فإنه ينطبق على كل الأجناس والطبقات والرجال والنساء. ويمكن القول إننا نجد فى اختبار هيكلين بدايات ما نعرفه اليوم من تمييز بين الإيروتيكا والبورنوجرافيا (كيبنيس ١٩٩٦).

والتعريف السارى الحالى للفحش فى الولايات المتحدة مستمد من حكم المحكمة العليا فى قضية «ميللر ضد كاليفورنيا» (١٩٧٣):

«الخطوط الأساسية لتقرير حقائق الدعوى يجب أن تكون: أ- إذا ما كان الشخص العادى الذى يطبق معايير المجتمع المعاصرة يجد أن هذا العمل - فى مجمله يتوجه إلى هدف شهوانى، ب- إذا ما كان العمل يرسم أو يصف - على نحو كريه بالفعل - اتصالاً جنسيًا كما يحدده قانون الولاية، ج- إذا ما كان العمل - فى مجمله يفتقد قيمة جادة، أدبية أو فنية أو سياسية أو علمية».

وإذا كان هذا التعريف يبدو تحسينًا لاختبار هيكلين، فإنه لا يتطلب من القضاة افتراض إذا ما كان لدى العمل نزوع إلى إفساد من هو ضعيف أخلاقيًا، لكنه يعتمد أيضًا على تحديد مثير للمشكلات، وهو معايير المجتمع المعاصرة. فليس من الواضح تمامًا كيف

يمكن لقاضٍ أو هيئة محلفين أن تعلم ما معايير المجتمع السائدة. ومن الصعب تحديد حدود المجتمع الذى سوف يعتمد مصير الفيلم أو الكتاب على معاييره. إن ما يخرق المعايير فى مدينة ريفية صغيرة قد يكون مقبولاً تمامًا فى عاصمة كوزموبوليتانية. وهذه المشكلات تستمر فى تعقيد تطبيق قانون الفحش فى الولايات المتحدة، خاصة فيما يتعلق بالمادة المتاحة على الإنترنت. وفى ضوء انتشار الإنترنت فى كل مكان، فمن المستحيل تطبيق أى قانون على هذه المادة لأن من الصعب تحديد مجموعة ضيقة ومحلية ومحافظة من المعايير عليها، حيث إنها سوف تكون مقبولة فى مناطق أخرى. (قضية أشكروفت ضد أكلو ٢٠٠٢).

وبرغم أن قدرًا هائلاً من المادة الصريحة جنسيًا، والمتاحة حاليًا، هى غير قانونية بالمعنى التقنى فى الولايات المتحدة، فإن السلطات الفيدرالية والمحلية قد اختارت أن تركز جهودها التشريعية والقضائية على حظر وصول الأطفال إلى المادة الفاحشة، وحظر بورنوجرافيا الأطفال. والمادة الصريحة جنسيًا التى تتطلب الإساءة الجنسية للأطفال عند إنتاجها لا تتمتع بالحماية طبقًا للتعديل الأول للدستور (قضية نيويورك ضد فيربر ١٩٨٢). وعلاوة على ذلك، وعبر العقد الأخير، فقد سنت الحكومة الفيدرالية سلسلة من التشريعات، تقوضت جميعًا أمام تحديات الدستور فى القضايا التالى ذكرها، فقد واجه مرسوم لياقة الاتصالات فى عام ١٩٩٦ والذى يمنع تقديم المادة «غير اللائقة» للصغار على الإنترنت، واجه معارضة فى قضية «رينو ضد أكلو ١٩٩٧»، كما أن «قانون حماية الطفل من البورنوجرافيا» لعام ١٩٩٦، الذى جعل من غير القانونى تمثيل الأطفال وهم يمارسون الجنس من خلال الصور المولدة كمبيوتريًا، قد واجه معارضة فى قضية «أشكروفت ضد تحالف حرية التعبير» (٢٠٠٢)، وقانون «حماية الطفل على الإنترنت» لعام ١٩٧٨ قد واجه معارضة فى قضية «أشكروفت ضد أكلو» (٢٠٠٤). وفى سبتمبر ٢٠٠٧ وافقت المحكمة العليا على قبول الاستئناف المقدم من مايكل ويليامز، الذى تمت إدانته وفقًا لقانون «بروتيكت» لعام ٢٠٠٣، والذى يدين الإعلان، وتقديم، وتوزيع، والتصوير البصرى للأطفال وهم يمارسون الجنس، سواء كانت الموجودة موجودة أم غير موجودة بالفعل.

وذلك فى قضية «الولايات المتحدة ضد مايكل ويليامز». («أكلو» هى اختصار «الاتحاد الأمريكى للحريات المدنية» - المترجم).

- البورنوجرافيا والثقافة

الانتشار الهائل للبورنوجرافيا على الإنترنت، والقدرة فائقة السهولة فى الوصول إليها، مع تزايد اشتراك ممثلين غير محترفين فيها، ومصورين، وصناع أفلام، كل ذلك يثير الأسئلة أمام مزيد من البحث. أولاً هل الثقافة الغربية أصيبت بمسحة بورنوجرافية؟ أى هل استطاعت البورنوجرافيا أن تهرب من حدود ما هو خاص ومثير للخجل، لكى تصيب العناصر الكبرى فى الثقافة، بما فى ذلك الموسيقى، والإعلان، والأزياء؟ إن كلاً من ليفى (٢٠٠٥) وبول (٢٠٠٥) يعتقد أن ثقافتنا التى أصبحت يقودها النساء الشابات قد باتت تقبل - بل تعتنق - نظرة بورنوجرافية تجاه النساء، كما هو واضح فى «البنات اتجننت» (١٩٩٨)، وإمكانية الشهرة لمجرد عدم ارتداء ملابس داخلية.

وثانيًا، إذا كانت هناك أية حقيقة فى فكرة أن البورنوجرافيا قد تطورت فقط لتصبح نمطًا فيلميًا آخر فى الثقافة الغربية، فهل يمكن للبورنوجرافيا أن تظل تمثل انتهاكًا؟ إن المنظرين من أمثال كيبنيس (١٩٩٦) يقولون بشكل مقنع تمامًا إن للبورنوجرافيا قيمة لأنها - تمثل فى عبورها الحدود لما هو مقبول فى المجتمع - تلقى ضوءًا على حدود تلك القيم السائدة، ويمكن أن تشير إلى المعايير المزدوجة، وإلى الافتراضات حول النوع، والعِرْق، والطبقة. وكل ما «لا يسمح به» فى الثقافة السائدة يمكن أن يجد ملاذًا فى البورنوجرافيا. وإذا لم يكن الخط الفاصل بين التيار السائد وما هو بورنوجرافى خطًا واضحًا، فإننا سوف نفقد تلك النظرة التى تكشف عن المفارقة فى الثقافة، وهى النظرة التى تقدمها البورنوجرافيا.

إن كل مجتمع هو إلى حد ما محكوم بمعايير ضمنية، لا تجد لنفسها تعبيرًا صريحًا فى القانون المتعارف عليه. وهذه القيم الضمنية تكون عادة - وليس دائمًا - فى خدمة دعم تراتب قوى السلطة فى المجتمع، والعديد من هذه القيم لا يتم الحفاظ عليها فى مكانها عن طريق وسائل أكثر صراحة. تلك هى القيم والمعايير التى يمكن للممارسات الانتهاكية - مثل

البورنوجرافيا – أن تكشف عنها. ومع ذلك فلا يجب الاحتفاء بكل الممارسات الانتهاكية، فبعضها مدمر تمامًا، تمارَس لذاتها، أو لتسلية بعض الأفراد، ولا تكشف لنا عن أية قيمة.

وعن طريق كيبنيس تم تقديم بعض المزاعم أخيرًا لصالح البورنوجرافيا، ويمكن معارضتها بواسطة حجج سكراتون ودواير كما جاء سابقًا. إن كيبنيس تكتب أن البورنوجرافيا «تصر على مساحة قانونية للخيال والتخيل» (٢٠٠٢). إن ذلك قد يكون صحيحًا، لكننا قد نتساءل – ويجب أن نتساءل – إذا ما كان ذلك بالضرورة شيئًا جيدًا، وإذا ما كانت هناك ممارسات بديلة يمكن أن تقدم ملاذًا ثقافيًا لأشياء نحب أن نتأملها لكننا نفضل ألا نجعلها حقيقية.

* * *

انظر أيضًا «الرقابة» (الفصل ٣)، «النوع: الرجل / المرأة» (الفصل ١٣).

المراجع

References

Carroll, N. (1990) *The Philosophy of Horror; or, Paradoxes of the Heart*, New York: Routledge.

Clover, C. (1992) *Men, Women, and Chainsaws*, Princeton, NJ: Princeton University Press.

Feagin, S. (1983) "The Pleasures of Tragedy," *American Philosophical Quarterly* 20: 95–104.

Freeland, C. (2002) *The Naked and the Undead*, Boulder, CO: Westview Press.

Freud, S. (1953) "The Uncanny," in J. Strachey (trans. and ed.) *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, vol. 17, London: Hogarth.

Gaut, B. (1999) "Identification and Emotion in Narrative Film," in C. Plantinga and G. M. Smith (eds.) *Passionate Views: Film, Cognition, and Emotion*, Baltimore, MD: Johns Hopkins University Press.

Hallie, P. (1969) *The Paradox of Cruelty*, Middletown, CT: Wesleyan University Press.

Hume, D. (1985) "Of Tragedy," in E. F. Miller (ed.) *Essays Moral, Political, and Literary*, Indianapolis: Liberty Classics.

Lamarque, P. (1981) "How Can We Fear and Pity Fictions?," *British Journal of Aesthetics*, 21: 291–304.

Lovecraft, H. P. (1973) *Supernatural in Horror Literature*, New York: Dover.

Morreall, J. (1985) "Enjoying Negative Emotions in Fictions," *Philosophy and Literature* 9: 95–103.

Neil, A. (1992) "On a Paradox of the Heart," *Philosophical Studies* 65: 53–65.

Price, A. (1998) "Nietzsche and the Paradox of Tragedy," *British Journal of Aesthetics*, 38: 384–93.

Radford, C. (1975) "How Can we be Moved by the Fate of Anna Karenina?," *Proceedings of the Aristotelian Society* 69: 67–80.

—— (1995) "Fiction, Pity, Fear, and Jealousy," *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 53: 71–5.

Schneider, S. J. (2000) "Monsters as (Uncanny) Metaphors: Freud, Lakoff, and the Representation of Monstrosity in Cinematic Horror," in A. Silver and J. Ursini (eds.) *Horror Film Reader*, New York: Limelight Editions.

Shaw, D. (1997) "A Humean Definition of Horror," *film-philosophy*. Available at http://www.film-philosophy.com/vol1-1997/n4shaw.

—— (2001) "Power, Horror, and Ambivalence," *Film and Philosophy* 6: 1–12 (special issue, horror).

Smuts, A. (2003) "Haunting the House from Within: Disbelief Mitigation and Spatial Experience," in S. J. Schneider and D. Shaw (eds.) *Dark Thoughts: Philosophical Reflections on Cinematic Horror*, Lanham, MD: Scarecrow.

—— (2007) "The Paradox of Painful Art," *Journal of Aesthetic Education* 41: 59–77.

Yanal, R. (2003) "Two Monsters in Search of a Concept," *Contemporary Aesthetics* 1. Available at http://www.contempaesthetics.org/newvolume/pages/article.php?articleID=201.

Walton, K. (1978) "Fearing Fictions," *Journal of Philosophy* 75: 5–27.

Wood, R. (1982) *Hollywood from Vietnam to Reagan*, New York: Columbia University Press.

(٤٨)

السينما الطليعية

مورين تورم

الأفلام الطليعية، وكذلك الفن الحديث والمعاصر، والموسيقى، والمسرح، قد قدمت جميعًا تحديات جادة أمام الفلسفة. ومن جانبهم تحول منظرو السينما إلى مدارس الفلسفة المختلفة من أجل تنظير وظيفة هذه الأفلام، التى تحاول أن تعيد ابتكار تكوين الصورة والصوت، وتغير من الشكل والبناء السينمائيين. وفى هذا الفصل سوف أشرح أساسًا التأملات (فى المطبوعات الناطقة بالإنجليزية) للعناصر الفلسفية فى السينما الطليعية، وذلك برغم أن هناك عملاً أساسيًا موازيًا قد ظهر فى ألمانيا، وفرنسا، والبلاد الأوربية الأخرى.

لكن نظريات بعينها للسينما الطليعية هى التى تبدو مستخدمة لمفاهيم فلسفية. إن الطرق الأخرى لرؤية وتنظير السينما الطليعية هى شاعرية (أو جمالية) وذاتية، وتتحاشى عن قصد فرع الدراسة الفلسفية، ومراجعها التاريخية، ومصطلحاتها. ومع ذلك، وبقدر ما إن هذه المعالجات تطرح أونطولوجيا عامة للسينما، أو تحدد الذاتية باعتبارها رؤية ذات ظلال عاطفية، فإنه يمكن النظر إلى هذه المعالجات على أن لها أصداء فلسفية. والعديد منها يمكن رؤيته على نحو صحيح باعتبارها ضمنية وبلا مرجعية بحيث تعتبر «قبل فلسفية» فى الكتابة، ولم تتطور بشكل كامل قط لكى تصبح بحثًا فلسفيًا.

ولعل الجماليات هى مجال البحث الذى يطرقه فى الأغلب وبشكل مباشر منظرو السينما الطليعية، خاصة مفاهيم كانط للجميل والمتسامى. وقوة وطبيعة مفهوم الجمال

الخالص تشكلان عناصر الدراسة الكانطية، بينما المفهوم الأكثر ذهنية عند كانط للمتسامى يصل إلى مصاف التقديس، والتبجيل، والخوف. وهذه التقاليد الجمالية تمد جذورها العميقة فى الفن الحديث والفوتوغرافيا، وهى تجمع عادة بين علاقة قوية مع الطبيعة ورؤية رومانسية للفنان باعتباره يعبر عن حساسيات عالية. وفى حالات عديدة يكتب الفنانون عن أعمالهم باعتبارها مسعى وبحثًا، كما يتركون آثار هذا الإطار فى أفلامهم، ولتقارن بين فنانين سينمائيين مختلفين مثل جان كوكتو، ومايا ديرين، وستان براكيدج، لقد كتب كل منهم حول أعماله السينمائية باعتبارها سعيًا نحو الجمال الخالص أو الجماليات المتسامية، والتى تهدف إلى تغيير العقل، وعملية التفكير ذاتها.

لقد كان كتاب بى آدامز سيتنى «سينما الرؤيا» (٢٠٠٢، ١٩٧٤ - ص ١٢ من المقدمة) واحدًا من الكتب عن السينما الطليعية والتى قرأت على نطاق واسع، وقد قدم هذه النقطة فى المقدمة: «إن انشغال صناع الأفلام الطليعية الأمريكية قد تلاقى مع انشغال شعرائنا بعد الرومانسيين والمصورين التشكيليين التجريديين التعبيريين. إن خلفهم تكمن جماليات رومانسية قوية». وتحديد السعى إلى الروحانية ذات الرؤيا، لكى تؤسس نفسها فى الثقافة الأمريكية، وتضخيم المحاولات فى الحياة الأمريكية، ووجدوها بغزارة فى السينما الطليعية الأمريكية، كل ذلك يعكس جماليات رومانسية. ولقد كان ذلك محل انتقاد من جانب بيتر وولين فى مقالته عام ١٩٧٥ «طليعتان»، وكانت ملاحظته عن افتقاد همّ أيديولوجى تقدمى فى السينما الطليعية الأمريكية. لكن ذلك يمكن قراءته أيضًا فى سياق أعم، كما فعل ديفيد إى جيمس (١٩٨٩) فى «مجازات السينما: الأفلام الأمريكية فى الستينيات» باعتبارها جماليات أعيدت لها طاقتها، حيث تحاول هذه الحركة الفنية الأمريكية إعادة تشكيل الوعى.

وتحديد سيتنى لهذه الجماليات الرومانسية يردد أصداء من الأفكار التى طرحها يوناس ميكاس فى نقده فى «فيلدج فويس»، ففى مقالته فى عام ١٩٦٩، والتى أعيد نشرها فى كتابه «موفى جورنال» (١٩٧٢)، أعاد ميكاس النظر إلى فيلم «طعنات صغيرة فى السعادة» (١٩٦٠) ليكن جاكوبز: «إن أشكاله تنقل إلينا، توحى فينا، أو بالأحرى تصنع بداخلنا حالات وأشكالاً من الإشعاع. من السعادة بوعى كامل» (ص ٣٥١). ويكتب ميكاس

عن بروس بيلى أنه «رحالة أبدى، قد طبعت صورته فوق خريطة الولايات المتحدة. لكنه فى صور أفلامه يبدو كأنه يبحث عن صورة محددة، ولعلها الصورة ذاتها دائمًا» (ص ٤١٧). إنها استجابة انطباعية ذاتية تجاه الفن السينمائى الشخصى، وتبدو كأنها تقاوم البحث الفلسفى لظاهراتية السينما. إن ميكاس يناضل لكى يكون شاعرًا بين الشعراء، وكان سعيدًا بأن يقوم الشعراء بتحدى الفلاسفة، أو بأن يربى فلاسفة «طبيعيين» جدًا، كما تشهد إشارة تحية ميكاس إلى والدين بوند.

لقد طرحت السينما الطليعية الأمريكية نهضة جديدة للشعر الرومانسى، وقد تلامست مع جيل الكتاب الأمريكيين فى فترة ما بعد الحرب، والتعبيرية الأمريكية، وثقافات الأندرجراوند الجنسية، ومسرح الشارع ومسرح الفرقة. كان الهدف فلسفيًا، وإن لم يكن لغويًا: أن تكون لديك أشكال من الضوء والحركة تؤثر فى الوعى بالعالم، بتأسيس تناوب بين رؤية الفنان والجمهور المتأثر بهذه الرؤية.

ومن الناحية التاريخية كان للسينما السريالية تحيز فلسفى آخر: تحرير الخيال الإبداعى من خلال استكشاف الرغبة – خاصة الرغبة الجنسية – وإطلاق قوة الأحلام فى صورها. إن الصور السريالية المتفجرة، ضد العقلانية، تشكل تحديًا للجماليات الأكثر رصانة، وهى بمعنى أكثر عمومية تشكل تحديًا لانشغال الفلسفة بالتأمل والحجج المنطقية. ولقد أصبح الناقد الأمريكى باركر تايلر فى كتابه «الثقافة السينمائية» هو الناقد الذى يحمل معه تحدى السريالية للفلسفة، فى احتفائه بالنزعة الجنسية والإيروس، باعتبارهما الخيال السينمائى المتنامى الذى يمزق الجماليات السائدة.

ومع ذلك فإن الكثير من رومانسية الطليعة الأمريكية تبدو متأثرة تمامًا بالسريالية: حيث إن السريالية عارضت ما قد يشكل الجمال، والجماليات باعتبارها تقليدًا فلسفيًا يناضل ضد ميل بعض الأفلام الطليعية للصور الغريبة والصريحة للجنس، والموت، والفراغ. وكما يلاحظ ماثيو كيران فى «القيمة الجمالية: الجمال، والقبح، وعدم الاتساق» (١٩٩٧، ص ٣٨٦)، فإن الفلاسفة فى حاجة إعادة التفكير فى الجماليات، لكى يدخلوا فيها الجاذبية المخيفة كالأشباح لأفلام مثل «كلب أندلسى» (١٩٢٩) من إخراج لوى بونويل وسلفادور دالى، ومع ذلك، فإن اللجوء إلى أحكام جمالية أكثر تقليدية يظهر كثيرًا فى النقد الطليعى.

وأحيانًا من جهات تثير الدهشة، مثلما تحدثت هوليس فرامبتون ببساطة عن أفلام بارى جيرسون باعتبارها جميلة، ناهيك عن تناول فرامبتون الذهنى للممارسة السينمائية.

إن ظاهرية الإدراك تشكل سبيلاً فلسفيًا كبيرًا آخر يسير فيه نقاد السينما الطليعية. فالنقد الظاهراتى عن آرثر دانتو كان من أوائل هذا النقد، وهو مشبع بالتأثر بأعمال ميرلو بونتى. والتفسير الشكلى التفصيلى للتناول الظاهراتى ليس من مجال هذا الفصل، لكن الكثير من الكتابات حول السينما الطليعية تظهر عناصر من مثل هذا التناول.

وبالنسبة للنقاد الظاهراتيين، فإن الإدراك والمعرفة والكينونة هى ثلاثة تصنيفات توحى بها السينما، وفى مرات عديدة حيث تستخدم هذه المصطلحات فى تناول الأفلام يدرك المرء أن هناك حثًا على التناول الظاهراتى. إن السينما الطليعية تتعامل مع الإدراك بشكل إبداعى واعٍ بالذات، كما تقوم بإثارة الاضطراب فى المعرفة، وتحديها، وإبهاجها فى نهاية المطاف، كما أنها تشير مرة أخرى إلى صانع العمل الفنى الذى أسس هذه العمليات على الفيلم، وبذلك فإن السينما الطليعية تطلب أن يتم إدراك الكينونة باعتبارها رؤية مركزة جماليًا. إن الزمن والمكان السينمائيين يتم تأويلهما فى العلاقة مع التجربة الإنسانية للزمان والمكان.

وهناك خيط من الظاهراتية يسرى فى كتاب بى آدامز سيتنى «سينما الرؤيا»، ويتضح فى عبارات مثل هذه: «إنه أيضًا نوع من التوضيح أو الدرس فى الإدراك» (٢٠٠٢، ص ٣٥٦)، وفى وصف عمل آخر: «إنه يؤلف بين مفارقات القراءة وإدراك العمق» (ص ٣٦٩). وقد أشارت أنيت ميكلسون – وإن كان على نحو عابر – إلى هذا الفراغ من الفلسفة فى كتابتها عن مايكل سنو: «فى الحقيقة أنه فى «الطول الموجى» بشكل خاص، وأيضًا فى «جيئة وذهابًا» و«المنطقة المركزية»، يبدو أن مايكل سنو يكشف عن الظاهراتية فى العديد ممن كتبوا عن هذه الأفلام» (١٩٧٨). والقول المأثور «مجازات فى الرؤية» عند براكيدج يكشف عن كيف أن الرومانسية قد تكون مرتبطة بالظاهراتية، «تخيل عينًا غير محكومة بالقوانين التى صنعها الإنسان عن المنظور، عينا غير متحيزة لمنطق التكوين، عينًا لا تستجيب لاسم كل شىء» (١٩٦٣، ص ١٢).

وفى وقت أحدث، تقوم سوزان سوبشاك بأخذ كتابات ميرلو بونتى عن هوسيرل باعتبارها مفتاحًا لرؤيتها عن الظاهراتية، والتى تربط بين الإدراك والمعرفة عن طريق الرغبة والحكم: «أو تلك التى تصنع وحدة طبيعية بين العالم وحياتنا، كما يتضح فى رغباتنا، وتقييماتنا، وفى العالم من حولنا الذى نراه بشكل أوضح من المعرفة الموضوعية» (١٩٩٢، ص ٩٠-٩٨). وتلك سوف تصبح وسيلتها لمناقشة كتابات وأعمال ستان براكيدج.

إن السيميوطيقا، والبنيوية، ونظرية الجهاز، عندما تلاقت معًا خلال السبعينيات، شكلت تناولاً فلسفيًا آخر للفلسفة الطليعية، وإلهامًا لها. أو ربما كان من الأفضل القول بأن «النظرية» قامت خلال فترة معينة بتلفيق الفلسفة باعتبارها طريقة لإدخال فكر جاد حول كل أشكال السينما، بما فى ذلك السينما الطليعية.

إن تحديد أسماء الأشياء قد تكون استجابة تزيد الدال البصرى إفقارًا، خاصة إذا كانت استجابة المرء محدودة بهذا المستوى من التفسير، لكن الدراسة الذكية للعملية التى تقوم بها الدوال البصرية بالتوصيل عندما تعرض فى سياقات مختلفة، أو الوسائل التى يؤثر فيها التغير اللحظى فى طريقة التجسيد، أو كيف أن التكرار والتنوع يؤثران فى النمط التكرارى، هذه الدراسة سوف تتيح أدوات لفحص العلاقة بين الدوال والبناء، تلك العلاقة التى تتركها الظاهراتية فى العادة غامضة. وإذا كانت الظاهراتية تبدو مقتصرة على وصف العمليات التى تقوم فى العادة بتحويل الأفلام إلى وصف لطرق تأثير هذه الأفلام، بدلاً من تحليل طرق تأثيرهما بأى تفصيل نظرى، فإن السيميوطيقا والبنيوية تقدمان أدوات نظرية للذهاب إلى ما هو أبعد من الوصف. والانتباه إلى الشكل يصبح أوضح مع «السينما البنيوية»، وذلك هو مصطلح لأفلام هوليس فرامبتون ومايكل سنو (يبدو سيتنى فى الأساس وهو يطرح مصطلح «بنيوى» لكى يميزه عن مصطلحات مثل «شكلى»، و«تجريدى» و«تكعيبى»، والتى كانت تستخدم فى السابق لوصف الابتكارات البصرية والمونتاجية، وفى علاقة أقل مع البنيوية باعتبارها حركة ومنهجًا ثقافيين). والأفلام التى يشار إليها قد طورت أبنية شكلية وملامح واعية بالذات، تميل إلى جذب الانتباه إلى كيف تتم صناعة المعنى من خلال الصور، وكيف أن سلسلة من الصور تتضمن سردًا، وكيف أن المفاهيم تتشكل من ترتيب مفكر متسلسل للصور السينمائية. ومصطلحات مثل

«نزعة الحد الأدنى»، و«المفهومى»، القادمة من عالم الفن، يمكن أيضًا جعلها ملائمة لمناقشة أفلام فرامبتون مثل «نوستالجيا» (١٩٧١) و«قضية زورن المنطقية» (١٩٧٠)، وأفلام سنو مثل «الطول الموجى» (١٩٦٧)، و«كلا جانبى القصة» (١٩٧٤). والمسائل الفلسفية المثارة تتضمن التركيز على عدم القدرة المطلقة على اختزال الأفلام إلى معانٍ رمزية أو سردية، حتى لو كان ثراء الدوال وطريقة تنظيمها الموحية يظلان يوحيان بمعان ممكنة عديدة. إن هذه الأفلام تتحدى ترجمتها إلى كلمات، حتى تلك الترجمة المفهومية لفيلم «قضية زورن المنطقية» والتى تطلق على الفيلم أنه «رسم خريطة سردية للتطور الذهنى الإنسانى». وبرغم أن هناك إغراء فى أن يرى المرء الصور الفوتوغرافية وهى تحترق ببطء فى «نوستالجيا» باعتبارها توضيحًا، أو على العكس انقضاء لما يشير إليه عنوان الفيلم، فإن العملية – كما وضعت فى إطار الفيلم – أكثر مفارقة وتعددًا للمعانى.

وفى ضوء ذلك، أخذتُ طريقًا مختلفًا لتناول السيميوطيقا والبنيوية فى كتابى «التجريد فى الأفلام الطليعية» (١٩٨٥)، بالجمع بينهما وبين الفلسفة التفكيكية عند جان فرانسوا ليوتار، وخاصة فى «الاقتصاد الليبيدى» (١٩٩٣، ١٩٧٤). ومن ثم فإن القوة الدافعة يتم تفسيرها باعتبارها مفهومًا فلسفيًا بطرق مماثلة للأعمال المبكرة عند جان ديريدا، وكارل أبراهام، وماريا توروك، هؤلاء المفكرين الذين استعاروا مفاهيم فرويدية للشحنات المرتبطة بمفاهيم تظهر فى شكل عَرَض مرضى أو حلم. ويمكن رؤية الدال هنا كجزء من تدفق الطاقات، والأبنية التى تنظمها لا تقوم بعمل «خريطة» تفصيلية بقدر ما تقوم بالتفاعل أو إعادة القوة فيها. وباستعارة مفاهيم تييرى كونتزيل التى عبر عنها فى «أعراض السينما» (١٩٧٣)، استكشف التخيل الذى يستثار بشكل غير واعٍ بواسطة الصور والأصوات السينمائية المجردة. إن الزيادة والنقص يشكلان قطبىّ التجربة، حتى إن سرعة التغير والحركة يمكن أن يصبحا إما بالغى السرعة أو بالغى التدريج كإستراتيجيين. وفى فصل بعنوان «مسح المناظر الطبيعية والمعمار المتداعى: تحطيم مبادئ الذات أو العين»، نظرت فى فكرة ميشيل فوكوه حول تمركز الذات الروائية الذى يحدث فى «نظام الأشياء»، وكيف أنه يقدم مجازًا للأرضية الفلسفية للفكر. إن الافتتان بالمناظر الطبيعية فى الأفلام التجريبية يكمن فى رفض تأكيد المكان، إن هذه الأفلام تسبب عدم

تمركز المكان. وفى «الصوت: فيما وراء التمييز بين الموسيقى، والضجة، والكلام»، يصبح الحدث الموسيقى والإيماءات الموسيقية مرتبطة بفلسفة الحدث والإيماءة. وإذا كان هناك فلاسفة معينون يفكرون بالرجوع إلى اكتشافات الأبنية عند فرويد، فإن أفكارهم حول كيفية أن الفكر يمكن أن يغير تردد أصدائها فى الممارسات المختلفة لصناع الأفلام، الذين كانوا بالتشكيل الفنى لتغيرات موازية فى تجاربهم بتكوينات الصوت والصورة.

إن الكثير من هذه المسائل النظرية التى تعالج السيميوطيقا وفلسفة الاستخدام والتوزيع للطاقة الليبيدية سوف تستخدم فيما بعد لتناول الوسائط الجديدة، كما فى كتاب دى إن رودويك «قراءة الشكل، أو الفلسفة بعد الوسائط الجديدة» (٢٠٠١)، وأعمال الفيديو والكمبيوتر كما فى مقالات توريم وتيموثى موراى فى «الباروك الرقمى: فى الوسائط الجديدة والثنيات السينمائية» (وشيك الصدور).

وإحدى الشكاوى التى يسوقها نقاد مثل نويل كارول، حول تناول الفن باعتباره يقوم بفلسفة أو يعبر عن فلسفة، هى الميل إلى جعل العمل الفنى يلائم تفسيرًا فلسفيًا واحدًا، يؤمن به الكاتب. وجذور كارول فى الفلسفة التحليلية لم تظهر على نحو مباشر فى كتاباته عن الفن الطليعى، الكتابات التى يراها نقدًا وصفيًا، فيما عدا هذا الانتقاد، وتحليلية وتعتمد على التجربة بطريقة تقوم فيها باختبار فرضيه على مجموعة من الأمثلة. وكتاباته فى «جريدة السينما الألفية»، والتى جمع بعضها فى «التنظير للصورة المتحركة» (١٩٩٦)، كانت تهدف للتأكيد على كيفية أن الأفلام – مثل الأعمال المبكرة لإيفون راينر– تؤسس لعلاقات جديدة وطازجة بين الصورة والصوت. وفيما يبدو أنه كان متأثرًا بتناول النقد الجديد للشعر، لذلك فإن انتقاداته للأفلام جمالية.

وقد يكون النقد الوصفى متسقًا مع اعتراض الفيلسوف التحليلى على فرض المخططات النظرية الكبرى على الأفلام، لكن مثل هذا النقد قد يفشل بدوره فى استنباط المفاهيم التى توحى بها هذه التكوينات الفيلمية. لقد كتب نقاد السينما الطليعية حول مختلف الأعمال، مستخدمين المراجع الفلسفية بعد ضبطها وملاءمتها على خصوصية هذه الأعمال. إن أعمالاً مختلفة تحتل مجالاً من الفلسفة المعاصرة، وذلك باختيار تركيز محدد على إشكاليات وتدخلات بعينها، مثل الدوال، واللاوعى، والخيال، وتدفق الطاقة. وليست

هناك حاجة لأن يقوم الناقد بفرض أفكار بنفس القدر الذى توحى به الأفلام، فالاحتمالات الافتراضية فى الأفلام يمكن الوصول إليها بواسطة المتفرج أو المستمع المنتبه. لذلك إذا كان البعض يخطئون بقراءة الفلسفة فى الأعمال، ويخطئ آخرون بعدم قراءة التضمينات الفلسفية بالتوقف عند الوصف، فإن هناك آخرين يحاولون التوازن بين القراءة المتفحصة، والارتباطات المصنوعة جيدًا بين الأفلام والأفكار الفلسفية.

لقد طرح مالكولم لوجريس وبيتر جيدال تفكيرًا عن الإمكانية الأيديولوجية للتعبير التجريدى، فى الدعوة إلى سينما مادية كتطبيق للسينما الطليعية. لقد سعى «السينما التجريدية وما وراءها» (لوجريس ١٩٧٧، جيدال ١٩٧٤) أن يقدم سياقًا فلسفيًا لكل من السينما الطليعية فى بريطانيا وأوربا. ويمكن أن تقوم السينما المادية على أساس التورية المغلوطة التى تربط بين «مادة السينما» باعتبارها مفهومًا شكليًا، والمفهوم الماركسى عن المادية. وعلى عكس كتابات إيزنشتين عن المادية الجدلية فى كتابه «الشكل السينمائى»، والذى يوضح كيف أن الفكر الماركسى يمكن تطبيقه على السينما من خلال المونتاج الجدلى، والتفاعل بين الصور المتعارضة شكليًا وفكريًا، فإن السينما المادية تعتنق التركيز على قدرة السينما على تأمل ذاتها فيما يتعلق بتطبيقها المادى. ومع ذلك فإن مفاهيمها تجاه ما يهدفان إليه كانت أكثر أهمية بكثير من المصطلحات التى استخدماها فى كتاباتهما، وهى المصطلحات التى كانت رؤية تفكيكية للتجسيد. والكتابات الطليعية السابقة عليهما يمكن العثور عليها فى مزيج من إيزنشتين وبريخت، وربما ماليفيتش، فهما مثل البنيويين وأصحاب نزعة الحد الأدنى كان من الواضح أن لديهما افتتانًا بالتجريد. لقد بشرا بقدرة نزعة الحد الأدنى على التأمل المادى للذات.

وعندما وصف مالكولم لوجريس فيلمه «اسكتشات فلسفية حسية» (١٩٨٦–١٩٨٩) من أجل موقع بريطانى على الانترنيت، ابتعد عن تكريسه السابق لسينما الحد الأدنى: «لقد أدركت أن اهتمامى الأساسى هو خلق تجارب أكثر من خلق مفاهيم، إن الأفكار تنبع من الإحساس، من اللون والصورة والصوت والحركة والزمن» (لوجريس، بدون تاريخ على الإنترنت). وفى تقديم «لحظات نقدية» (لجان بياجيه) (٢٠٠٤)، عمله بالفيديو من دقيقة

واحدة، يقتبس «عن عالم النفس جان بياجيه حول بناء الواقع فى الأطفال»، وهو العمل المتأثر بعمق بالظاهراتية (لوجريس ٢٠٠٤).

إن مناهج التحليل النفسى، والأيديولوجيا، والنزعة النسوية، جاءت لتبحث عن مشروع طليعى مختلف. لقد أدى نفاد الصبر بالنسبة للموضوع الشخصى وتفضيل ما هو إدراكى، أدى بالمنظرين هنا للاحتفاء «بأفلام النظرية» التى تجسد بشكل واعٍ مواقعها من خلال بناء أكثر بحثية، أو فى التركيز على الأداء (بمعنى أداء التعلم عند بريخت). وأصبحت أفلام إيفون راينر النموذج الأولىّ لهذا النوع من التعبير، خاصة أنها كانت منشغلة بعمق فى الاقتباس عن نظرية وسائط الاتصال الماركسية. وأحد الأمور التى كانت على المحك هى تمثيل جسد المرأة على الشاشة، ولقد ذكرتنا أفلام مايا ديرين ذات الحضور القوى بأنه أيًا ما كانت قوة الدفع التى اكتسبتها النظرية النسوية بالبحث فى عرض الجسد الأنثوى، فإن أحد أقوى الصور فى الأفلام الطليعية يبقى بحث الجسد الأنثوى عن الوجود والاعتراف. وإذا كان هناك معنى عام للقيمة قامت مخرجات الأفلام الطليعية بتحديده وجعله صريحًا بالتغلب على ما كان تعبيرًا خاصًا بالمخرجين الرجال، فقد كانت هناك اختلافات محددة فى تأكيدات النساء على مسألة التجسيد. لقد كان منع استغلال جسد المرأة، الذى ألقى بظلاله على التلقى النسوى لأفلام سالى بوتر الأولى، مثل فيلم «ثريللر» (١٩٧٩)، قد اختفى ليحل محله احتفاء بجسد المرأة وهو يؤدى، وأدى ذلك إلى استعادة الاهتمام بأعمال إليانور أنطون وكارولى شينمان، مع الاهتمام بأعمال فنانات صاعدات مثل أبيجيل تشايلد. وهناك كتابان حديثان يجمعان مجموعتين من الدراسات، هما «النساء وصناعة الأفلام التجريبية» (بيترول وويكسمان ٢٠٠٥)، و«سينما النساء التجريبية: إطارات نقدية» (بلاتز ٢٠٠٧)، يمثلان النزعة المعاصرة للنقد النسوى لأعمال النساء، فى التركيز على الجسد، والنزعة الجنسية، والرغبة، والأساس النظرى والفلسفى لمثل هذا النقد يتنوع إلى درجة كبيرة بين المؤلفين.

ونظرية الشواذ (تعبير يطلق على النظرية التى تهتم بالأقليات، ومن بينهم ذوو النزعة الجنسية المثلية - المترجم) تعتنق السينما الطليعية باعتبارها استكشافًا للهوية الشاذة، بمعناها الأكثر إبداعًا ومرونة. وآندى وارهول، وجاك سميث، وكينيث أنجر، يرون كأمثلة

لجماليات الشواذ، التى كانت مرتبطة بالثقافة الجماهيرية والوجود الأندرجراوند فى مرحلة ما قبل سنونوول، بالإضافة إلى أسطورة الصورة الجنسية الواهنة عند جان جينيه فى «أغنية الحب» (١٩٥٠). والمخرجات المثليات من أمثال سو فريدريك تمزجن بين ما هو شخصى والعناصر البنائية لصناعة السينما من خلال المفاهيم. لقد أصبحت صناعة السينما الشاذة هى تقريرها الفلسفى الذاتى لإعطاء شكل لما كان غير مفصح عنه لزمن طويل، والذى يؤكد على السمات الإيروتيكية للصورة ووضع الجسد، وهو ما يفتح مرة أخرى شكل اليوميات الشخصية، لكن هذه المرة مع إحساس بأن كل قصة شخصية تحدثت إلى تغيرات هائلة فى مفهوم النوع والنزعة الجنسية. إن العقل الإنسانى باعتباره شاذًا، والسينما الشاذة، يطلبان إلينا إعادة التفكير فى تاريخ الفلسفة، وبرغم جذورها فى الثقافة الإغريقية فإنها مشبعة بحب الذكر للذكر، لقد فقدت الفلسفة اتصالها بالأنطولوجيا الشاذة.

والتحول الأخير نسبيًا، والذى يقتبس عن الفلسفة مباشرة، قد يكون متمثلاً فى كتاب جيمس بيترسون «أحلام الفوضى، رؤى عن النظام: فهم السينما الطليعية الأمريكية» (١٩٩٤)، وهو الكتاب الذى يتبنى معالجة العلوم الإدراكية التى تزاوج بين نظريات الإدراك المعرفية والفلسفة الإدراكية. والأسئلة التى سألها ديفيد بوردويل أصلاً عن السينما الروائية قد أعيد التركيز عليها بالنسبة للسينما اللاروائية عن طريق بيترسون، وبطريقة ما فإنه يعود إلى سؤال الظاهراتية، لكنه يستخدم مفردات مختلفة تمامًا، مع تحولات مقترنة باستنتاجات نظرية. ولعل هذا هو السبب فى أن المعالجات الظاهراتية تحمل آثار نقده السلبى. ونوع من التوازن، فإنه يستخدم إيرنست جومبريتش فى تطوير نظريته فى الإدراك. إنه يوضح كيف أن الأشكال المختلفة للأفلام الطليعية تختبر مخططات الإدراك بواسطة تحدى التوقعات المعتادة. وأحد الاعتراضات التى يمكن إقامتها على هذا التناول هو التساؤل عن افتراضها لمتفرج معيارى يواجه المخطط الصارم للتوقعات والأولويات، بدلاً من متفرج معتاد أكثر على التوقعات المفتوحة للفن والموسيقى، حتى فى أشكالها التقليدية التى تفاجئ متفرجها أو مستمعها بالقليل من المباهج النابعة عن الانحراف عما يفترض أنه مخطط عام وسائد. وبكلمات أخرى فإن كتاب بيترسون يصنع افتراضات محددة حول المتفرج. إنه يفترض متفرجًا غير معرض لمباهج السينما الطليعية، ثم يقترح

كيف أن هذا المتفرج الخام يمكن أن يستمتع ببهجة تجارب الإدراك التى تتيحها هذه الأفلام. وقد يتطابق هذا الافتراض مع خبرات الأساتذة الذين يقدمون إلى الطلبة الأفلام الطليعية، لكنهم يفشلون فى دراسة كيف أن المتفرج غير المتعلم وغير المدرب على هذه الأفلام - أو حتى الأطفال الصغار جدًا - يمكن أن يفتنوا بهذه الأفلام. ولعل كل المتفرجين لا يتلاءمون مع مخططات جومبريتش بنفس الاتساق الذى يزعمه بيترسون.

لذلك فإن من المثير للاهتمام مقارنة ملاحظات بيترسون الختامية عن براكيدج، بأفكار الظاهراتيين:

«إن فيلم «نافذة ماء طفل يتحرك» (هكذا اسم الفيلم - المترجم) هو فيلم كثيف معقد، سوف يبقى بناؤه وأسلوبه غامضين بالنسبة للعديد من المتفرجين. ولكن بواسطة تأسيس الاتساق عند مستوى الأبنية السطحية للصور، فإن الارتباطات المجازية بين الصور، والقيمة الرمزية للأحداث التى تم تقديمها، والانتهاكات الظاهرة لقاعدة القيمة العظمى، كل ذلك تم تعويضه» (١٩٩٤، ص ٥٦).

إن بيترسون هنا يحاول إثبات أن الوحدة الشكلية فى الجماليات تتفوق على قواعد جومبريتش فى التعرف الإدراكى. ومع ذلك فإن اللجوء إلى هذه القواعد المعيارية يتيح لبيترسون قدرًا من التجريب التكوينى، وكيف يجب تعريفه باعتباره كسرًا للمألوف. عندئذ يمكن استعادة بناء النظام بواسطة فهم الابتعاد عن النظام. وسوف يجد بيترسون رؤى للنظام فى العديد من الأحلام التجريبية التى تبدو بلا نظام.

ومن الواضح أن البحث الفلسفى فى التجريب البصرى والصوتى لاتزال فيه مناطق كثيرة لم تكتشف، حيث إن الفيديو، والكمبيوتر، والتقنيات المشابهة، تؤدى أعمالاً خاصة بها عن الجماليات، والظاهراتية، واقتصاديات الليبيدو، والفلسفات النسوية والشاذة، والتفكيكية، وعلم الإدراك المعرفى. وإذا رأيت أرضية مشتركة فى هذه الكتابات عن السينما التجريبية والفلسفة، فإنها سوف تكون بحثًا ذهنيًا فى الخطوط التى جسدها صناع أفلام عديدون فى المناقشات، التى تعقب العروض،عن اللعب بالزمان والمكان، واستكشاف الضوء، وإعادة التفكير فى الكتابة، وحكاية القصة، والإنصات، والإدراك. إن الفلاسفة يقدمون وعيًا متعمقًا لما هو على المحك فى ذلك التأطير المركز بشكل حدسى، ومع ذلك فإن

الكثير من الكتابات عن السينما الطليعية، تظل كتابات وصفية، وبيوجرافية، وتاريخية، واجتماعية، أكثر من كونها نظرية وفلسفية.

لكن مع نشر العديد من الكتب والمقالات حول دولوز، فى التقائه مع السينما والفيديو الطليعيين، فإن هناك اتجاهًا جديدًا واضحًا يقتفى العلامات عند بيرجسون، والخاصة بآلات صورة الزمن. وحيث أن دولوز نفسه يتحاشى مناقشة صور الزمن مثل الأشكال الأخرى غير الأفلام الروائية التى تشكل الجزء الأكبر من عمله، فإن أمثلته تكون نادرًا من صناع أفلام تجريبية. قد تكون بللورات الزمن بناء ذهنيًا أكثر فائدة لتوليف عديد الأوجه فى الأعمال التجريبية، ولكن بالنسبة لدولوز فإننا نفكر فى الزمن فى الصورة داخل معايير الامتداد السردى، والتكوين، والانكسار الضوئى، وتعدد المستويات. لكن يظل هناك كُتاب مثل لورا يو ماركس فى «جِلْد الفيلم» (٢٠٠٠)، وجيفرى سكولر فى «ظلال، وأطياف، وكسرات: صناعة التاريخ فى السينما الطليعية» (٢٠٠٥)، يستخدمون دولوز لكى يتحدثوا عن التكرار والزمن فى السينما الطليعية التى تأخذ شكل البحث أو المقالة، برغم أن ماركس تفعل ذلك من خلال التفرع «من بيرجسون إلى الظاهراتية، ومن ثم إلى الفسيولوجيا العصبية، من أجل تفسير كيف يتم تجسيد ذاكرة الإحساس» (ص ١٤ من المقدمة)، بينما يقوم سكولر باستخدام والتر بنجامين مع دولوز، من أجل تضخيم تناوله النقدى للأفلام. دعنى أنهى بملاحظة تلك الدائرة المدهشة والتى تعيد بيرجسون عبر دولوز، لكى يؤثر فى السينما التجريبية، حيث إن كتابات بيرجسون أشير إليها فى دوائر السينمائيين، باعتبارها رد فعل للسينما الطليعية الفرنسية المبكرة، عندما اقتربوا من الفيلسوف الجديد للأفكار والصور.

*　　*　　*

انظر أيضًا «الظاهراتية» (الفصل ٤٠)، «نظرية الإدراك» (الفصل ٣٣).

المراجع

Blaetz, R. (ed.) (2007) *Women's Experimental Cinema: Critical Frameworks*, Durham, NC: Duke University Press.

Brakhage, S. (1963) "Metaphors on Vision," *Film Culture* 30: 12–23.

Carroll, N. (1996) *Theorizing the Moving Image*, Cambridge and New York: Cambridge University Press.

James, D. E. (1989) *Allegories of Cinema: American Film in the Sixties*, Princeton, NJ: Princeton University Press.

Kieran, M. (1997) "Aesthetic Value: Beauty, Ugliness, and Incoherence," *Philosophy* 72: 383–99.

Kuntzel, T. (1973) "Le défilement du film," *La Revue d'Esthétique* 2–4: 97–110.

Le Grice, M. (1977) *Abstract Film and Beyond*, London: Studio Vista.

—— (2004) *Critical Moments (for Jean Piaget)* (video), Luxonline. Available at http://www.luxonline.org.uk/artists/malcolm_le_grice/critical_moments_(for_jean_piaget).html.

—— (n.d.) Artist profile. Luxonline. Available at http://www.luxonline.org.uk/artists/malcolm_le_grice/ (accessed 27 May 2008).

Lyotard, J.-F. (1993) *Libidinal Economy*, trans. I. H. Grant, Bloomington: Indiana University Press.

Marks, L. (2000) *The Skin of the Film: Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses*, Durham, NC: Duke University Press.

Mekas, J. (1972) *Movie Journal: The Rise of the New American Cinema, 1959–1971*, New York: Macmillan.

Michelson, A. (1978) "Towards Snow," in P. A. Sitney (ed.) *The Avant-garde Film: A Reader of Theory and Criticism*, New York: New York University Press.

Murray, T. (forthcoming) *Digital Baroque: New Media Art and Cinematic Folds*, Minneapolis: Minnesota University Press.

Peterson, J. (1994) *Dreams of Chaos, Visions of Order: Understanding the American Avant-garde Cinema*, Detroit: Wayne State University Press.

Petrolle, J., and Wexman, V. W. (eds.) (2005) *Women and Experimental Filmmaking*, Urbana, IL: University of Illinois Press.

Rodowick, D. (2001) *Reading the Figural, or, Philosophy after the New Media*, Durham, NC: Duke University Press.

Sitney, P. (2002 [1974]) *Visionary Film: The American Avant-garde, 1943–2000*, 3rd ed., Oxford and New York: Oxford University Press.

Skoller, J. (2005) *Shadows, Specters, Shards: Making History in Avant-garde Film*, Minneapolis: University of Minnesota Press.

Sobchack, V. (1992) *The Address of the Eye: A Phenomenology of Film Experience*, Princeton, NJ: Princeton University Press.

Turim, M. (1985) *Abstraction in Avant-garde Films*, Ann Arbor, MI: UMI Research Press.

Wollen, P. (1975), "The Two Avant Gardes," *Studio International* 190 (November–December): 171–5.

(٤٩)

المأساة والملهاة

التراجيديا والكوميديا

ديبورا نايت

يركز هذا الفصل على اثنين من أنماط السرد الكبرى: التراجيديا والكوميديا، كما سوف يقدم أيضًا أفكارًا عن نمطين كبيرين آخرين، هما القصة الرومانسية والمفارقة الساخرة أو المحاكاة التهكمية. إننى أقصد بتعبير «النمط الكبير» النموذج الأساسى الذى تبنيه وتعديله فى إنتاج تنويعة من القصص، سواء كانت فيلمية، أم أدبية، أم درامية، أو أوبرالية. فلنبدأ بالنقاط الأساسية. لقد تمتعت التراجيديا بمكانة متميزة تمامًا بين الأنماط الكبرى، ليس فقط داخل الثقافة الأدبية الغربية، ولكن أيضًا فى الفلسفة التحليلية والفلسفة الأوربية. وعلى سبيل المثال، فإن كتاب «التراجيديا والفلسفة» لوالتر كاوفمان يتعقب الارتباطات بين هذين المجالين منذ الإغريق القدماء وحتى القرن العشرين، ويركز بشكل يثير الإعجاب على الأعمال الدرامية التقليدية الأساسية (كاوفمان ١٩٩٢). ومن الجدير بالذكر - وربما لم يكن من المثير للدهشة - أنه ليس لدى الفلسفة كتاب يسمى «الكوميديا والفلسفة»، وهذا يعنى أن هناك توترًا عندما نناقش التراجيديا والكوميديا (والقصة الرومانسية والمفارقة أو المحاكاة التهكمية أيضًا)، بين التعامل معهما باعتبارهما طرقًا أدبية لها أشكالها المميزة وسماتها التقليدية، والتعامل معهما باعتبارهما نظرة إلى العالم. إن ذلك هو الفرق بين التراجيديا بوصفها شكلاً سرديًا من النوع الذى وصفه أرسطو

فى الأصل، وتحور عبر الزمن، وبينهما كطريقة فى التفكير حول الرؤية الفنية للمؤلف أو صانع الفيلم. والمشكلة الأخرى هى أنه إذا كان هناك أمثلة فنية من القرنين العشرين والواحد والعشرين على الرومانسى، والمفارقة أو التهكمية والكوميديا، فليس من الواضح تمامًا إذا ما كانت هناك أمثلة عديدة على التراجيديا. وحتى بعض الأمثلة التى يمكن اعتبارها تراجيديا - مثل «وفاة بائع متجول» - تحمل سمات أساسية لما يمكن أن يشكل التعارض بين الدراما التراجيديا المعاصرة، والتراجيديات الإغريقية والإليزابثية التى تتبع القواعد. وبالطبع، وكما يلاحظ كاوفمان، فإن من الغريب أن يعتقد البعض أن التراجيديا يجب أن تظل تكتب بأسلوب شكسبير، بينما لم يعد هناك من يأبه لأن تظل الموسيقى تكتب بأسلوب بالسترينا (كاوفمان ١٩٩٢، ص ٣٢٠). قد يكون ويلى لومان (بطل مسرحية «وفاة بائع متجول» - المترجم) هو الفكرة النقيض لأوديب، ومع ذلك - ومثل «أوديب ملكًا، فإن لب «وفاة بائع متجول» هو اكتشاف لومان حقيقة ذاته (كاوفمان ١٩٩٢، ص ٣٢٢).

وسوف أبدأ بتوضيح العلاقات بين التراجيديا والكوميديا، مستخدمة كمرجع الكتاب المهم لنورثروب فراى «تشريح النقد» (فراى ١٩٥٧). ثم أتحول إلى دراسة التمييز الذى منحته الفلسفة للتراجيديا على الكوميديا، وأتأمل التناقض بين النمط ورؤية العالم، لأنتهى بطرح أمثلة على مكانة الكوميديا السينمائية والتراجيديا السينمائية. وخلال الفصل، سوف أدافع عن الكوميديا ضد من يتعاملون معها فلسفيًا وفنيًا باعتبارها أدنى من التراجيديا.

- الأنماط الكبرى من منظور نورثروب فراى

ما هى بالضبط التراجيديا، والكوميديا، والرومانس، والمفارقة أو التهكم؟ فى قلب تنظير هذا الموضوع، وتتبع المسار المتسق من أرسطو حتى نورثروب فراى، هناك فكرة أن هذه الأنماط يمكن تفسيرها على النحو الأفضل كطرق أدبية تدور حول مواضعات محددة وبناء للحبكة ورسم للشخصيات، بالإضافة إلى توقعات محددة لاستجابات المتفرجين. ويأخذ فراى فكرة أرسطو أن العلاقة بين بطل العمل الأدبى وجمهوره هى علاقة أخلاقية بالمعنى الواسع للكلمة، وهى تتميز بأنواع مختلفة من الاعتبارات الأخلاقية، حيث إن موقف الجمهور فى جزء منه محدد بالمكانة الأخلاقية لأبطال الأنماط المختلفة. وهكذا وكما يلاحظ

أرسطو، فإن الأبطال التراجيديين من مكانة أخلاقية اجتماعية أعلى من الجمهور، بينما الأبطال الكوميديون من مكانة أدنى. ويعيد فراى التأكيد على هذه النقطة من خلال عنصر التفوق، فإذا كان البطل «أعلى فى «النوع» من الرجال الآخرين ومن البيئة حوله»، تكون الطريقة الدرامية أو السردية هى الأسطورة، ويكون البطل إلهًا. لكن إذا كان البطل «أعلى فى «الدرجة» من الرجال الآخرين ومن البيئة حوله»، تكون الطريقة هى الرومانس. وإذا كان البطل «أعلى فى الدرجة من الرجال الآخرين، ولكنه ليس أعلى من البيئة الطبيعية»، تكون الطريقة إما تراجيديا أو ملحمة، ويلاحظ فراى أن هذا هو «أساسًا نوع البطل الذى كان فى ذهن أرسطو». أما البطل الكوميدى، وكذلك بطل معظم القصص الواقعية، فيكون «غير متفوق على الرجال الآخرين ولا على بيئته». وفى النهاية فى طريقة المفارقة والتهكم يكون «أدنى فى القوة والذكاء منا». وفى ضوء أن الأسطورة لم تعد مسايرة للعصر، فإننا نستطيع أن نطرح مخططًا للأنماط الأدبية الكبرى، يركز على الأربع طرق الأخرى. وتتضمن التراجيديا تقليديًا سقوط شخص أعلى منا، بينما تتتبع الرومانس مسعى شخص ما أعلى منا، وتقدم الكوميديا دخول شخص ما أدنى منا فى المجتمع، ويكون فى البداية قادمًا من خارجه. وتختلف المفارقة عن هذه الطرق الثلاث، ويقول فراى: إن أعمال المفارقة تكتب الأحكام الأخلاقية، التى لا يتم التعبير عنها كثيرًا فى هذا النمط (فراى ١٩٥٧، ص ٤٠).

ما علاقة كل هذا بالدراسة الفلسفية المعاصرة للسينما؟ إن رأيى هو أنه يجب علينا أن ندرس كيف أن الأنماط الكبرى – وهى فى ذاتها مجرد مخططات لأعمال سردية أو درامية ممكنة – تشكل أساس بناء أفلام وأنماط فيلمية بعينها. وإذا كان صحيحًا أن بعض الأفلام – مثل سلسلة «الرجل النحيل» (١٩٣٤) و«قصة فيلادلفيا» (١٩٤٠) و«يوم خُلْد الأرض» (١٩٩٣– يتم تصنيفها بشكل جماهيرى على أنها كوميديا، فإن هذا ليس فقط مسألة الفكاهة، بل أيضًا الطريقة التى تستجيب بها للسمات الأساسية للنمط العام، خاصة فى المسار السردى الكلى وطبيعة شخصياتها الرئيسية. والقليل من الأفلام هى التى تصنف باعتبارها تراجيديات، وكما يلاحظ فإن هذا يعود جزئيًا إلى أن الطابع الأدبى

السائد (وبالتالى الطابع السينمائى) قد مال إلى المفارقة عبر القرن الأخير، أو ما يقرب من ذلك، بينما كان لا يسير فى طريق الكوميديا أو الرومانس.

وبالفعل، فإن التصنيفات النمطية الشائعة للأفلام الروائية مختلفة تمامًا على نحو يثير الجدل، عن مخطط الأنماط الكبرى. فالأفلام الروائية يمكن أن تقع تحت أى عدد من الأنماط المعروفة: قصص الحياة، والفيلم الحربى، والويسترن، وفيلم الجاسوسية، وفيلم رجال العصابات، والكوميديا الرومانسية، والخيال العلمى، والفيلم التاريخى، والفيلم البوليسى، والميلودراما، وجريمة القتل الغامضة، إلى آخر هذه القائمة. إن تلك أمثلة من الأنماط الشائعة، أو مما أسميها الأنماط المتفق عليها. والمثير حول الأفلام التى تقع فى تصنيفات الأنماط المتفق عليها هو أنها فى العادة أفلام لها سمات من أكثر من نمط، أو أنها تجمع بين سمات من نمط جماهيرى وسمات من نمط (أو أكثر) من الأنماط الكبرى. وفيلم جون فورد «الباحثون» (١٩٥٦)، على سبيل المثال، هو فيلم ويسترن لكنه نموذج أيضًا على النمط الكبير للرومانس، حيث إن تيمة الفيلم هى بحث إيثان إدواردز (جون وين) وابن أخيه نصف الهندى مارتى (جيفرى هانتر) عن الانتقام لمقتل زوجة أخيه – وحبيبته الحقيقية – مارتا (دوروثى جوردان)، وعن العثور على ديبى (ناتالى وود) ابنة مارتا، التى اختطفها زعيم قبيلة الكومانشى شيكاتريس (هنرى براندون). وفيلم جون مادين «شكسبير عاشقًا (١٩٩٨) يجمع الدراما التاريخية بالنمط الشائع للكوميديا الرومانسية، لكن هل فى النهاية يتضح ما يمكن قوله عن بناء الفيلم؟ إن افتراق الحبيبين فى النهاية ليس على عادة النمط الكبير للكوميديا، لكنه لا يرقى أيضًا إلى مصاف التراجيديا. ففى اللحظات الأخيرة من الفيلم يتخيل شكسبير (جوزيف فاينس) محبوبته تظهر من البحر، وتسير فى تصميم إلى الشاطئ الخالى المتسع فى عالم جديد. وإذا كان ذلك يلهمه أن يكتب «العاصفة»، فإن الفيلم يبتعد عن الكوميديا الرومانسية ليقترب مما يمكن أن يشبه مقدمة لملحمة، والتى يشير إليها الفيلم لكنه لا يجسدها. كما يبدو فيلم «ماتريكس» مثل فيلم تشويق إلكترونى (يدور فى عالم الفضاء الإلكترونى)، لكنه – على الأقل فى جزئه الأول – يبدو نموذجًا على النمط الكبير للرومانس، فى تركيزه على مسعى شخصية نيو، والذى يتضح فى النهاية أنه مسعى اكتشافه لذاته أنه «المنتظر».

لقد ذكرت الأفلام حتى الآن بشكل غير مباشر فقط، واستخدمتها كأمثلة، أكثر من تقديم قراءات تفسيرية مفصلة لها، والآن أشرح لماذا اخترت هذا المنهج. مثلما فعل ستانلى كافيل، فإننى أخذت نورثروب فراى لكى أقدم نموذجًا لكيفية عمل الأنماط الكبرى، وتيماتها وموتيفاتها الرئيسية، وتوزيع الشخصيات النمطية، بالإضافة إلى العلاقة المفترضة بين العمل والجمهور. وكما أفسر الأنماط الأربعة الكبرى، فإن أيًا منها لا يتجسد بشكل نقى فى فيلم بعينه، وفى الحقيقة أن فراى نفسه يلاحظ أن بعضًا من الأعمال الأدبية العظيمة تجمع بين عناصر مختلفة من هذه الأنماط الأربعة الكبرى. لكن دعنى أتحول إلى تقييم التراجيديا والكوميديا.

- التراجيديا، والكوميديا، ومسألة القيمة الفلسفية

من المفهوم أن التراجيديا والكوميديا يتم التعامل معهما بوصفهما نقيضين، مثل القناع الحزين والقناع المبتسم المرسومين من الزمن القديم، وبافتراض أن النتائج السردية على أبطال التراجيديا والكوميديا هى على النقيض من بعضها البعض. لكن التراجيديا والكوميديا عوملتا أيضًا باعتبارهما نقيضين فيما يخص القيمة، حيث يتم تقييم التراجيديا بشكل إيجابى بواسطة الفلاسفة، بينما يتم تقييم الكوميديا على نحو أدنى. وسوف أقول إن التراجيديا كانت جذابة بالنسبة للفلسفة حيث إنها تستطيع أن تزعم أنها جادة أخلاقيًا. أما الكوميديا - وهى نمط يساء فهمه كثيرًا - فتحصل على تقييم أقل، حيث إن من الممكن الزعم بأن جديتها الأخلاقية لم تحصل على دراسة واسعة بواسطة الفلاسفة. بل يُعتقد بشكل خاص أن الكوميديا تفتقد القيمة الأخلاقية، وأنها غير جادة أو عابثة، أو أنها تفتقد المنظور الأخلاقى الملائم. والمراجعة الانتقائية للكتب الدراسية عن الأخلاقيات توضح أن هذه الكتب تحتوى على فصول عن التراجيديا، بينما لا يوجد فصل واحد عن الكوميديا، والتى تختصر فى تصنيف الفكاهة إذا تم تناولها أصلاً. والتناول الفلسفى التقليدى للكوميديا يفترض أن الكوميديا الدرامية أو الروائية تقدم فقط متعة لحظية أو سطحية، يتم التعبير عنها بالضحك، وينتهى هذا التناول الفلسفى إلى أن الكوميديا لا تقدم قيمة تأملية

وباقية كما هو مع التراجيديا. إن الفلاسفة بشكل خاص لا يسألون لماذا لا تقول لنا النهايات السعيدة شيئًا مهمًا عن رؤيتنا وقيمنا الأخلاقية.

وفى التقاليد الفلسفية التى تميل إلى التراجيديا وتفضلها على الكوميديا، يقال إن التراجيديات الكلاسيكية مهمة من الناحية الفلسفية لأنها تصور أهمية وقيمة التقمص، ومع ذلك فإن ذلك لا يجيب عن السؤال حول إذا ما كانت الكوميديا قادرة بدورها على ذلك. وبسبب اهتمام قراء ومشاهدى التراجيديات الكلاسيكية بمصير أبطالها البائسين، تقول مارتا نوسباوم: إننا نتذكر فى هذه التراجيديات «هشاشة الطيبة»، والعواقب الوخيمة التى تقع للشخصيات التى لا يمكن توجيه اللوم لها على هذه المصائر، وإن كان حظها يخونها (نوسباوم ١٩٨٦). إن نوسباوم وآخرين يعتنقون هذا الرأى، يصرون على أن استجابتنا العاطفية تجاه تكشف الحبكة التراجيدية – معايشة ما يسمى المشاعر التراجيدية التى عرَّفها أرسطو بالشفقة والخوف – تخبر حواسنا أننا نشبه بطرق عديدة هؤلاء الأبطال التراجيديين، وخاصة لأننا ضعفاء مثلهم أمام متغيرات الحظ الأخلاقى. وتذهب حجة نوسباوم إلى أن إحساسنا بالخوف تجاه البطل، وبالشفقة من مصيره أو مصيرها، هو علامة على مشاركتنا فى مجتمع أوسع وفاضل أخلاقيًا. أما كون النمط الكبير للكوميديا مهتمًا بإعادة الحيوية والشباب لمجتمع القصة، وأن تفاعل الجمهور مع الكوميديات يتطلب منا أن نعتبر إعادة الحيوية تلك للمجتمع غاية أخلاقية إيجابية، فذلك أمر يميل أنصار التراجيديا لتجاهله. وبالإضافة إلى ذلك، فإن فلاسفة مثل نوسباوم يقولون بأن التفاعل مع التراجيديات الدرامية يشجعنا على توضيح أفكارنا حول القضايا المهمة، مثل العدالة على مستوى الأسرة والمجتمع. ومثل هذه الاعتبارات تفترض أن أحد القيم المهمة للتراجيديا المأساوية هى أنها تخاطب التيمات المهمة على النطاق العام الشامل، وأحد القيم المرتبطة بقوة بذلك هى الطريقة التى يمكن للتراجيديا أن تؤثر علينا على مستوى المعرفة والمفاهيم. إننا فى وقت واحد نطور مهارات التقمص، وننقى إحساسنا بالسبب فى أن الأحداث التراجيدية تهمنا. وتقوم سوزان فيجين باستكمال حجة نوسباوم، حين تقول إن استجابتنا العاطفية للتراجيديا تحتوى على عنصرين: استجابة مباشرة واستجابة لاحقة (فيجين ١٩٩٧). وتتضمن الاستجابة المباشرة المشاعر السلبية، مثل الشفقة والخوف

والألم والأسى وما إلى ذلك. أما الاستجابة اللاحقة فهى إيجابية بمعنى أننا نستمتع فى المستوى اللاحق بأننا استجبنا فى المستوى المباشر على النحو الصحيح تجاه الأحداث التى تم تصويرها. إن هنا مرة أخرى فكرة أنه فى الاستجابة الصحيحة للمأساة، يتوحد أفراد الجمهور باعتبارهم جزءًا من مجتمع أخلاقى أوسع. إن مثل تلك النظرة تؤكد على إدراك أن الدراما التراجيديا هى مهمة فلسفية بسبب قدرتها على مساعدتنا على أن نعيد التوكيد على التزاماتنا الأخلاقية. أما السؤال عما إذا كان تذوقنا للكوميديا الدرامية أو السردية (الروائية) قد لا يسبب استجابات مشابهة، فإنه يظل سؤالاً لم يتم التوقف أمامه.

وفى بعض الأحيان، يكون الفلاسفة واضحين بشأن إعلاء شأن التراجيديا على الكوميديا. إن فيجين تؤكد أن التراجيديا متفوقة على الكوميديا، وهو ما يمكن أن يُفهم منه أن الفلسفة متفوقة على الكوميديا، وأنها متفوقة أخلاقيًا على الكوميديا. إنها تشكو أنه فى «الكوميديا يكون هناك شخص «مستهدف» من النكتة» (فيجين ١٩٩٧، ص ٣٠٩) (كلمة «مستهدف» فى هذا التعبير هى حرفيًا «مؤخرة النكتة» – المترجم). ومن الواضح أن فيجين تؤمن بنظرية «التفوق» فى الفكاهة، والتى تقول بأن الجمهور يبحث عن الفكاهة لأنه يشعر أنه متفوق على الموقف أو على البطل. وفى رأيى عن التراجيديا والكوميديا، فإن البطل فى التراجيديا متفوق تقليديًا فى الفضيلة عن أفراد الجمهور، لكن بطل الكوميدى يوضع منذ البداية فى موقع أدنى من الجمهور. لكن هذا لا يستتبع فى النهاية أن نظرية التفوق تمثل تفسيرًا صادقًا للنمط الكبير أو العام للكوميديا. لذلك فإننى لا أعارض رأى فيجين عن أن «الكوميديا ليست عميقة» (فيجين ١٩٩٧، ص ٣٠٩)، وليست القضية هى أن الكوميديات الدرامية أو الروائية يجب أن تتضمن شخصية محورية تكون هدف (أو مؤخرة) النكتة. فبنفس المنطق، هناك فى العديد من التراجيديات شخص يكون شديد القرب من هدف نكتة موغلة فى الشر – مثلما هى الحال مع أوديب أو روميو. ويلاحظ كاوفمان كيف تقترب بعض التراجيديات اقترابًا كبيرًا من الكوميديا السوداء (كاوفمان ١٩٩٢، ص ٣٢٠). وليس من الحقيقى أيضًا أن الكوميديا تتوجه فقط (أو على الأقل بشكل طاغٍ) إلى الاستجابة المباشرة أكثر من الاستجابة اللاحقة، كما تقول فيجين: إن النمط الكبير العام للكوميديا يقدم تنويعات على شخصية لا منتمية، لا يفى فى البداية بالتوقعات الاجتماعية،

لذلك فإنه يعامل بسخرية. ومع ذلك فإن الفكرة الرئيسية للنمط هى الاندماج فى المجتمع من جانب الشخصية التى تم رفضها فى البداية. إن هذا القبول للامنتمى هو - فى وقت واحد - فرصة لإعادة الحيوية للمجتمع، والتى تأخذ شكل احتفال ما، مثل حفل زفاف أو مأدبة. وهناك أمثلة عديدة على ذلك، لكن نهاية فيلم «شريك» (٢٠٠١) رائعة فى هذا السياق، والتى تكتمل بأغنية دونكى عن الترحيب بالحياة. وكوميديا «الاستانداب» (التى يقف فيها الممثل ليلقى نكات أمام الجمهور - المترجم) المتخصصة فى النكات اللاذعة تختلف تمامًا عن الأعمال الكوميديا فى النمط العام الكبير فى شكل الرواية. ولست متأكدة من أننى أوافق على تفسير الاستجابة المباشرة أو الاستجابة اللاحقة لاندماجنا وتفاعلنا مع كل من التراجيديا والكوميديا، لكن من يوافق على هذا التفسير يمكن أن يرى كوميديات مثل «يوم خُلْد الأرض» و«شريك» تدعو إلى الاستجابة اللاحقة تمامًا مثل الاستجابة المباشرة.

لقد سبق أن قلت إن التراجيديا توضع فى مرتبة أعلى بسبب إدراكها على أنها جادة أخلاقيًا، بينما يفترض أن الكوميديا أقل جدية أخلاقيًا، وهى بالتالى أقل قيمة من الناحية الفلسفية. إذا كان لنا أن نعارض هذه النظرة، يجب أن تكون لدينا أسباب لذلك، وهذه الأسباب قد لا تكون ما يقدمه الفلاسفة. إن جوليان جوخ - المؤلف والناقد الأدبى - يقول إنه ربما كان علينا أن نعيد النظر فى تمييز التراجيديا عن الكوميديا. ويكتب:

لقد اعتقد الإغريق أن الكوميديا أعلى من التراجيديا، فالتراجيديا هى مجرد رؤية البشر للحياة (نحن نمرض، نحن نموت)، لكن الكوميديا هى رؤية الآلهة، من أعلى، للدائرة المتكورة بلا نهاية لمعاناتنا، ورعبنا من ذلك، وعدم قدرتنا على الهروب منه. إن الإلهة الإغريقية الضخمة، المخمورة، الشبقة، تراقبنا لكى تتسلى. وأفضل كوميديا إغريقية قديمة تحاول أن تعطينا ذلك المنظور المسترخى والمسلى عن نقائصنا. إننا نصبح كآلهة تضحك من حماقاتها» (جوخ ٢٠٠٧، على الإنترنت).

إن ما يقترحه جوخ هو رؤية للكوميديا، تنبع كما نبعت التراجيديا من الإغريق القدامى، وتقول بأن للكوميديا أيضًا جدية أخلاقية، برغم حقيقة أنها تتضمن الضحك. لكن تلك رؤية الأقلية، لكنها منطقية أيضًا.

إننا يجب أن نسأل مع جوخ كيف أمكن للتراجيديا أن تصبح أرقى من الكوميديا. وإحدى الإجابات هى: لقد عاش كتاب «فن الشعر» لأرسطو، ليعطينا تفسيرًا محددًا لما يجب أن تُبنى به التراجيديا، لكن ليس هناك كتاب أرسطى مماثل يتحدث عن بناء الكوميديا الدرامية. لكن هناك احتمالاً لإجابة أخرى: لقد ضحكت الآلهة الإغريقية على البشر، ولهؤلاء الآلهة نقاط ضعفهم وما هو أسوأ من ذلك، لذلك فإن ضحكاتهم تنبئ عن اعتراف وليس عن إدانة. لكن من المستحيل أن نتخيل إله العهد الجديد يضحك على الكوميديا الإنسانية. ويمكن للمرء أن يقول إن التراجيديا هى الأقرب إلى التعبير عن فكرة مشاعر الإله المسيحى.

- التراجيديا والكوميديا: نمط أم رؤية للعالم؟

يجد المدافعون الفلسفيون عن تفوق التراجيديا على الكوميديا أن لديهم حجة، وهى أن ذلك ليس غريبًا على حضارة الغرب من الإغريق وحتى اليوم، بل إنه حقيقة أيضًا تخص مادة الموضوع، وبشكل خاص تخص منظور التراجيديات الدرامية، وأنا أعنى بهذا شيئًا مثل المنظور الفلسفى أو الأخلاقى الذى يُنسب إلى الأمثلة المهمة فى فن التراجيديا. ويميل بعض من الذين يدافعون عن هذا المفهوم إلى تلخيص التراجيديا باعتبارها شكلاً دراميًا إلى التراجيديا كرؤية للعالم. وذلك يخلق العديد من التعقيدات، ولعل أهمها هو الآتى: إن المنظور المفترض للدراما التراجيدية ليس فى حاجة إلى أن يتطابق مع منظور الكاتب الدرامى، ويمكن لمن يملك رؤية تراجيدية للعالم ألا يكون جيدًا على الإطلاق فى كتابة التراجيديا الدرامية (لعله يكون أصلح للكتابة الميلودرامية). ومع ذلك، فإن من يكتب تراجيديات لامعة قد لا تكون لديه أية رؤية مأساوية للعالم، وقد يكون شكسبير مثالاً على ذلك. إن الرؤية التراجيدية للعالم قد يشترك فيه عدد من الأفراد الذين لا يشتركون على الإطلاق فى خلق الأعمال الفنية، وهؤلاء الذين يشعرون بالحزن أو الاكتئاب فى الحياة الحقيقة تستحق أن توصف بأنها «تراجيدية»، لكن ليس بالمعنى المستخدم هنا. ويؤكد كاوفمان أن أشياء مثل الهولوكوست، واغتيال جون إف كيندى، وحرب فيتنام، قد توصف بأنها تراجيدية، بالمعنى غير الأدبى للكلمة، وإن كانت هناك بعض الأمثلة غير الأدبية للتراجيديا تأخذ بالفعل

شكلاً قريبًا جدًا من التراجيديا الكلاسيكية، مثل اغتيال كيندى. ومع ذلك، فإننى أقول إن ما يعتبر تراجيديا فى حالة الفن هو شيء مختلف تمامًا عن أمثلة الحياة الحقيقية.

ويبدو أن آرون ريدلى هو من الذين يدمجون الرؤية التراجيدية للعالم، والتراجيديا كنمط عام كبير. إنه يكتب: «التراجيديا مهمة بالنسبة للجماليات لأنها مهمة بالنسبة للفلسفة، لأن الجماليات جزء من الفلسفة، وهى مهمة بالنسبة للفلسفة لسبب رئيسى، وهى أنها تشترك بشكل أكثر مباشرة من أى شكل فنى آخر مع السؤال الرئيسى للفلسفة: كيف يجب أن يعيش الإنسان؟» (ريدلى ٢٠٠٣، ص ٤٠٨). إننى أعرف سبب جاذبية هذه الفكرة، لكننى لا أفهم لماذا هى حقيقية، على الأقل لأننى غير مقتنعة بأن ريدلى على حق فى أن للفلسفة «سؤالاً رئيسيًا»، أو حتى لو كان لديها مثل هذا السؤال، فإنه ليس السؤال الذى طرحه. لكن دعنا نسلم الآن برأى ريدلى، وببساطة فإن من الزائف القول بأن الأنماط الكبرى الأخرى لا تتناول سؤال كيف يجب أن يعيش الإنسان. وإجابة النمط الكبير للكوميديا عنه هو: كفرد من مجتمع يرحب به. كما أن لدى الرومانس والمفارقة أو التهكم إجاباتها، برغم أنها قد تكون بشكل عام أقل تفاؤلاً وأكثر تعقيدًا. وفى الحقيقة، فإنه ليس واضحًا تمامًا إذا ما كانت التراجيديات المعترف بها - لكى نقتصر عليها - تجيب عن هذا السؤال بطريقة واضحة ومفيدة. هل هناك درس عام قد يفيدنا فى حياتنا، نأخذه من «أنتيجون» أو «ماكبث» مثلاً؟ وإذا كان مثل هذا الدرس موجودًا، فما الذى يجب أن نفهمه باعتباره محصلة من هذه الدروس؟ إن ريدلى يؤكد أننا يجب أن نتعامل مع تراجيديا الفن وتراجيديا الحياة الحقيقية بالتساوى، لأن كلاً منهما يتشارك فى رؤية تراجيدية مشتركة. لكن من المؤكد أن ذلك ليس صحيحًا. من المأساوى - بمعنى الرعب والحزن - أن نعلم على سبيل المثال أن طفلاً لقى حتفه لأن أحد والديه - فى حالة إحباط - هزه حتى الموت، أو أن سائرًا بريئًا لقى مصرعه بواسطة سائق مخمور. لكننا إذا كنا نفكر فى التراجيديا كنمط كبير يضم ويحكم أعمالاً من القصص الدرامية أو الروائية، فإن ما سوف نهتم به فى المقام الأول هو أنواع معينة من الحبكات التى تقدم شخصيات ومواقف محددة، وهذا بالضبط

هو الدرس الذى علمنا إياه أرسطو، وأعاده علينا فراى. وفيما عدا الحالات الاستثنائية جدًا التى جذب كاوفمان انتباهنا إليها، فإن أمثلة الحياة العادية من التراجيديا تحمل تشابهًا قليلاً مع تراجيديا الفن. وأنا هنا مهتمة بتراجيديا الفن.

إن فكرة أن التراجيديا والأخلاقيات مرتبطان على نحو حميم لم تجد معارضة مهمة، مثل فكرة أن اندماجنا مع أعمال التراجيديا الدرامية يشجعنا على توضيح مفاهيمنا والتزاماتنا الأخلاقية، أكثر من اندماجنا مع أعمال من الأنماط الكبرى الأخرى. لكن ربما لم تكن الأمور بهذه المباشرة. لقد قال سباستيان جاردنر أخيرًا: إننا يجب أن نتساءل حول المفهوم المتحصن تاريخيًا عن التراجيديا باعتبارها متوافقة مع الأخلاقيات. وبدلاً من ذلك ينادى جاردنر بأن هناك «انفصالاً أو تعارضًا، أو بكلمات أكثر قوة: تناقضًا متبادلاً، بين التراجيديا والأخلاقيات» (جاردنر ٢٠٠٣، ص ٢١٨). وينادى أيضًا بشكل خاص بأن «الافتراض بأن التراجيديا تقوم بوظيفة تحفيز الحساسية الأخلاقية» قد أسىء استخدامه (ص ٢٢٠). ومما هو خارج عن نطاق هذا الفصل مناقشة رأى جاردنر بالتفصيل، لكننى سوف أجذب الانتباه إلى اثنتين من حججه المثيرة للاهتمام. الأولى هى رأيه أن «التراجيديا توقظ فينا المتطلبات الأخلاقية لأنها تزيد إحساسنا بهشاشة الطيبة، هى فكرة سطحية ومضللة» (ص ٢٤٥). والمحورى بالنسبة لهذا الرأى هو إدراك أن المنظور الذى تتيحه التراجيديا للعالم، والمنظور الذى تتيحه الأخلاقيات، هما على النقيض من أحدهما الآخر: «إن الوعى الأخلاقى ينظر للذات الإنسانية ومكانها فى العالم بطريقة مختلفة عن التراجيديا، والوعى الأخلاقى يمحو التناقض مع العالم بينما تؤكد عليه التراجيديا» (ص ٢٤٥). والرأى الثانى، وهو على علاقة قريبة من الرأى الأول، الذى يقدمه جاردنر هو أنه أيًا كان الذى يجعل التراجيديا ذات قيمة، فإن ذلك لا يجعلها مثالاً للقيمة الأخلاقية (ص ٢٤٨). وإذا كان جاردنر على حق، فمن الواضح إذن أن بعضًا من الطرق التى تناولت بها الفلسفة بشكل عام، والجماليات الفلسفية بشكل خاص، تراجيديا الفن، سوف تكون طرقًا خاطئة.

- فيلم "دوار": تراجيديا حديثة

فى المشاهد الافتتاحية من فيلم ألفريد هيتشكوك «دوار» (١٩٥٨)، نرى سكوتى (جيمس ستيوارت) مفتش الشرطة الذى يعذبه «الدوار»، وقد أعفى من عمله فى الشرطة بعد حادث تسبب فى موت أحد زملائه. يقوم بعد ذلك أحد أصدقائه باستئجاره، وهو جافين إلستر (توم هيلمور)، لكى يتعقب زوجته مادلين (كيم نوفاك). إن إلستر يخبر سكوتى أنه يعتقد أن زوجته مضطربة نفسيًا، وأنه يريد شخصًا يضع عينه عليها. إن ما لم يدركه المتفرج الذى يرى الفيلم للمرة الأولى هو أن إلستر يضلل سكوتى عن عمد، فالمرأة التى يزعم أنها زوجته ليست إلا عشيقته التى تتنكر فى هيئة زوجته، ومتاعبها النفسية ليست حقيقية بل ملفقة، وأن الأمر كله ليس إلا ورطة لسكوتى وضعه فيها إلستر لكى يكون «شاهدًا» على ما يتصور أنه انتحار مادلين. لكن مادلين الحقيقة لم تنتحر، ولاتزال المرأة التى ادعت أنها مادلين على قيد الحياة. وجسد الزوجة المقتولة هو الذى سقط من أعلى، لكى يتصور سكوتى أنه انتحار مادلين.

ينكمش سكوتى داخل ذاته، معتقدًا أن مادلين بسبب عدم قدرته على التغلب على الدوار عندما كان يصعد سلالم برج الأجراس فى أحد الأديرة الصغيرة، حيث وقع الانتحار المزعوم. وبعد شفائه الذى استغرق طويلاً، والذى لم يستطيع خلاله سكوتى أن ينسى افتتانه، يصادف أرملة شابة تدعى جودى تذكره بمادلين. إنه جودى عزباء، وتعيش فى غرفة فندق رخيص، وتختلف فى الكثير عن مادلين، فهى سمراء وليست شقراء، خشنة وليس مرفهة، وفيما يبدو أنها غير منجذبة لسكوتى. إن الفكرة فى فيلم هيتشكوك هى أن المرأة السمراء الخشنة التى تعيش فى غرفة فندق فى سان فرانسيسكو هى المرأة التى لعبت دور زوجة إلستر. وإذا كان من الحقيقى أن سكوتى فى الفيلم يجبر جودى نفسيًا على أن تعيد خلق نفسها كمادلين، بما يتضمن تغيير تسريحة شعرها، وملابسها، وسلوكياتها، بما يعيد إلى سكوتى الصورة التى يتذكرها عن مادلين، والمشكلة بالنسبة لجودى هى أنها برغم أنها تسمح لسكوتى أن يعيدها إلى مادلين فإنها تريد أن يحبها لذاتها كما تحبه. وعندما يكتشف سكوتى فى النهاية أن جودى هى الشخص الذى اعتقد أنه مادلين، يشدها إلى السلم الدائرى - الذى يسبب له الدوار - فى برج الأجراس فى الدير، وعندما يدفعها

إلى سطح الدير، تظهر راهبة عند باب السطح، فتخاف جودى وتسقط من أعلى لتلقى حتفها، تمامًا كما سقط جسد زوجة إلستر المقتولة قبل ذلك بشهور.

فى فيلم «دوار» يظهر هيتشكوك براعته فى استخدام التشويق، وقدرته على دمج كل من الكوميديا والمفارقة فى حبكات جادة فى جوهرها، وقدرته على اختيار الممثلين على عكس شخصياتهم المعتادة، كما فعل مع جيمس ستيوارت. إن فيلم «دوار» يدور حول تيمة السقوط: السقوط بمعناه الحرفى ليلقى المرء مصرعه، كما حدث لزميل سكوتى فى بداية الفيلم، ولجودى فى نهايته، بالإضافة إلى السقوط الأخلاقى، كما يحدث لسكوتى عندما يستهلكه هوسه بمادلين إلى الحد الذى يدفعه إلى إجبار جودى أن تتحول إلى صورة مادلين. إن سكوتى يمثل فى البداية القانون والنظام، بل رجل رقيق عميق التفكير، يعتقد أنه مسئول عن موت زميله، حتى لو لم يكن الدوار الذى يصيبه خطأه. إن معاناته من الدوار، وثقته فى صديقه القديم، وافتتانه بالمرأة التى يعتقد أنها مادلين، كل ذلك حتمى بالمعنى السردى، تمامًا كما كان يجب على أوديب أن يقتل أباه ويتزوج أمه. وفهمه الخاطئ لمشاعر جودى الحقيقية عندما عثر عليها بعد موت مادلين، واستياؤه من أن يكون ضحية لمؤامرة، وغضبه ورغبته فى الانتقام، والتى أدت جميعًا إلى نتيجة لم يكن يريدها، خاصة موت جودى، هى أيضًا عناصر خاصة جدًا بالتراجيديا. وفى ضوء تلك السمات الكلاسيكية للتراجيديا، مثل قلب الموقف، وإدراك الحقيقة، فإن فيلم «دوار» يجد لنفسه مكانًا باعتباره تراجيديا حديثة. ولقطة رد فعل جيمس ستيوارت عندما يشهد سقوط جودى تصور هذه الحقيقة.

- فيلم "قصة فيلادلفيا": الكوميديا الرومانسية تلتقى مع كوميديا السلوك

فى كتاب ستانلى كافيل «البحث عن السعادة: كوميديا إعادة الزواج فى هوليوود»، فكرة جريئة حول أن مجموعة صغيرة من أفلام الثلاثينيات وبداية الأربعينيات تشكل نمطًا فيلميًا متجانسًا، وما يعطيها هذا التجانس هو استعارتها بعض عناصر البناء والموضوعات من الكوميديا الإغريقية القديمة والكوميديا الشكسبيرية، فى تركيزها على البطلة وليس البطل، ويكون الهدف ليس زواج البطلة على نحو صحيح، وإنما إعادة زواجها على نحو صحيح. ويلاحظ كافيل أن الحيلة هنا ليس الجمع بين البطلين الرومانسيين، ولكن

«عودتهما لبعضهما مرة أخرى» (كافيل ١٩٨١، ص ٢). وهناك سمة أخرى لهذا النمط، ليست خاصة به بطبيعة الحال (فكر مثلاً فى «الرجل النحيل» فى الكوميديا، وفى «الصقر المالطى» - ١٩٤١- فى الدراما)، وهى مركزية الحوار الحاد، السريع، اللاذع والساخر أحيانًا. وأفلام «حدث ذات ليلة» (١٩٣٤)، و«قصة فيلادلفيا» (١٩٤٠)، و«الفتاة مساعدته» (١٩٤٠)، تستمتع بالحوار، والتلاعب اللفظى، وصراع الديكة، سواء بشكل صريح أو متضمن، فى اللغة التى تمدح وتهجو (لأسباب صحيحة وخاطئة)، لغة تحنو، وتوبخ، وتشجع، وتسمح بالاكتشاف واكتشاف الذات. وقرار كافيل بالاحتفاء بالمحادثة الفلسفية حول كوميديات هوليوود كان احتفاء رائدًا.

لكن «قصة فيلادلفيا» هى أيضًا نموذج للنمط الكبير للكوميديا. إنها تقع فى عالم رفيع ويكاد أن يكون خياليًا، إنه عالم عائلة لورد، ويصور الفيلم أفراد من داخل هذا العالم، وبشكل خاص تريسى سامنثا لورد (كاثرين هيبورن) وأمها وشقيقتها الصغيرة، بالإضافة إلى شخصيات من خارج هذا العالم، بمن فى ذلك زوج تريسى السابق، سى كيه دكستر هيفين (كارى جرانت)، والذى يلقى به فى اللحظات الأولى من الفيلم إلى خارج المنزل، ومعه حقائبه ومضارب الجولف. لكن ليس كل شىء بداخل هذا العالم على ما يرام، حيث يتطلب الأمر من الدخلاء أن يعيدوا نظام العالم الاجتماعى إلى المنزل.

واللغة فى الفيلم محورية، وكلمات الإطراء والإساءة شديدة الوضوح. إن تريسى لورد لا تكتشف الكثير عن نفسها، بقدر ما تكتشف كيف يراها الآخرون، وهى تكتشف ذلك من هؤلاء الذين يقترحون ما يمكن أن تكونه، وما يجب أن تكونه. ويقودها فى هذا الاكتشاف زوجها السابق ديكس، ومالكولى كونور (جيمس ستيوارت) الصحفى الذى استطاع مع مساعدته المصورة الدخول إلى منزل تريسى، وإلى حفل زفافها، بادعاء مظهر زائف، وكذلك أبوها الذى انتشرت أخباره فى صحف الفضائح، بسبب مصاحبته لراقصة فى نيويورك، بالإضافة إلى خطيب تريسى الحالى جورج كيترينج.

كانت الموتيفة الرئيسية فى «دوار» هى السقوط، والانحدار الأخلاقى والموت الفعلى كانا هما النتائج الحتمية لهذا السقوط. والموتيفة الرئيسية فى «قصة فيلادلفيا» يمكن أن نجدها فى العديد من الأوصاف لتريسى لورد، كما عبر عنها الرجال فى حياتها. إنها يتم

تشبيهها كثيرًا بالآلهة، وتمثال، وأحيانًا ملكة، كما يتم ذكر أنها ملكية وبلا شعور، كما أنها بشكل خاص لم تستجب بالمشاعر لأبيها ولا لزوجها السابق، اللذين أظهرا ضعفًا قابلته هي بالسخرية. والرحلة التى قطعتها تريسى كانت لإدراك ثلاثة أشياء، إنها ليست فى حاجة إلى أن تكون متحكمة وباردة (ومتحكمة فى ذاتها) كما كانت فى السابق، وليست فى حاجة إلى أن تكون غاضبة تجاه من يحبونها، وأنها يجب أن تقرر بشكل إيجابى كيف سوف تمضى حياتها، خاصة باختبار شريك حياتها الحقيقى، وهذا القرار يعتمد على اكتشاف من يحبها، ومن يتصور أنه يحبها، ومن المفتون بها، ومن يريدها أن تكون ذاتها.

وعند نهاية «قصة فيلادلفيا»، تدخل تريسى مرة أخرى إلى الزواج من ديكس، الرجل الذى تعرفه أكثر، والذى جرحته أكثر، وكان الأكثر قسوة عليها فى محاولته أن يريها إمكاناتها، ويحبها أكثر لدرجة أنه يغامر بفرصة ثانية معها. إن تلك العودة تعتمد على تعلم تريسى من الآخرين كيف تبدو بالنسبة لهم، وقبولها نظرة أكثر إيجابية عن نفسها كأنها ترى نفسها أخيرًا فى مرآة، سواء فى ردود أفعال ديكس أو مالكولى كونور. وإذا كانت التراجيديا تقابل بشكل خاص بالمديح لأنها تقدم لنا رؤية لشخصيات وصلوا إلى فهم أنفسهم، فليس من الواضح لماذا لا نقر الكوميديات أيضًا، التى تقدم لنا رؤية مشابهة لتعرف الشخصيات على ذاتها. أما مسألة أن هذا التعرف يأخذ مسارًا مختلفًا تمامًا، فهذا ليس نتيجة الأهمية الأخلاقية فى حد ذاتها، بل نتيجة لمواضعات النمط.

* * *

انظر أيضًا «ستانلى كافيل» (الفصل ٣٢)، «النمط الفيلمى» (الفصل ١٤)، «العاطفة وإحداث التأثير» (الفصل ٨)، «التقمص والتفاعل مع الشخصية» (الفصل ٩).

المراجع

Cavell, Stanley (1981) *Pursuits of Happiness: The Hollywood Comedy of Remarriage*, Cambridge, MA: Harvard University Press.

Feagin, S. (1997) "The Pleasures of Tragedy," in S. Feagin and P. Maynard (eds.) *Aesthetics*, New York: Oxford University Press.

Frye, N. (1957) *Anatomy of Criticism: Four Essays*, Princeton, NJ: Princeton University Press.

Gardner, S. (2003) "Tragedy, Morality, and Metaphysics," in J. Bermudez and S. Gardener (eds.) *Art and Morality*, London: Routledge.

Gough, J. (2007) "Divine Comedy," Prospect 134 (May). Available at http://www.prospect-magazine.co.uk/article_details.php?id=9276.

Kaufmann, W. (1992) *Tragedy and Philosophy*, Princeton, NJ: Princeton University Press.

Nussbaum, M. (1986) *The Fragility of Goodness: Luck and Ethics in Greek Tragedy and Philosophy*, New York: Cambridge University Press.

Ridley, A. (2003) "Tragedy," in J. Levinson (ed.) *The Oxford Handbook of Aesthetics*, New York: Oxford University Press.

الجزء الرابع

السينما باعتبارها فلسفة

(٥٠)

السينما باعتبارها فلسفة

توماس إى وارتينبيرج

شهد القرن الواحد والعشرون اعترافًا متزايدًا من كل من الفلاسفة ودارسى السينما بأن أفلامًا عديدة من مجموعة متنوعة من الأنماط الفيلمية والفترات التاريخية تستحق الاهتمام الفلسفى، وفى بعض الحالات تحتاج إلى مثل هذا الاهتمام. إن هذا الاعتراف ينبع فى جانب منه من النزعة المتزايدة لتقديم الفلسفة للطلبة من خلال الأفلام. وربما لأن الوسائط البصرية أقرب إلى متناول الشبان من الوسائط المكتوبة، فإن أساتذة الفلسفة أدركوا أن الطلبة يمكنهم التوحد مع الموضوعات الفلسفية وفهمها عندما تقدم سينمائيًا، أكثر من النصوص الأدبية التى تعتبر هى التى تؤسس للتقاليد الفلسفية (الغربية).

وهناك أسباب أخرى لهذه النزعة، ويمكن لنا أن نشير إلى زيادة تقنيات النسخ الرقمية باعتبارها تدعم التغير فى ممارسات الفرجة التى تشجع على إنتاج الأفلام ذات المضمون الفلسفى، وأنا أستخدم هذا المصطلح فى هذا الفصل لكى أشير إلى ما أسميه «الوسائط الشقيقة»، مثل التليفزيون والفيديو والدى فى دى... إلخ. وإحدى الطرق لتلبية الطلب لهذه الأفلام، والتى تستحق الفرجة أكثر من مرة، هو أن تحشد فيها مضمونًا صعب الاستيعاب من مرة واحدة للفرجة. ومن المؤكد أن الفلسفة تلائم ذلك. لذلك إذا كان صحيحًا أن الأفلام أصبحت تصنع بشكل متزايد بمضمون فلسفى واعٍ بذاته، فإننا يمكن أن نتوقع أن هذه الحقيقة سوف تحدث أثرها على الفلاسفة ودارسى السينما.

ولكن أيًا كان مصدر المضمون الفلسفى للفيلم، فإن استكشافه يعتمد إلى حد ما على السؤال الأول حول إذا ما كانت السينما وسيطًا متاحًا لتقديم الأفكار الفلسفية، وقادرًا على هذا التقديم. وبرغم أن العديد من الناس قد يجدون أن هذا الأمر لا يثير إشكالية، فقد تصاعد جدال فلسفى حاد حول مدى قدرة الأفلام بشكل أصيل على القيام بالفلسفة، وإذا ما كان من المعقول مشاهدة (بعض) الأفلام باعتبارها أعمالاً حقيقية من الفلسفة. وبرغم أن كل المشاركين فى هذا المجال يقرون بأن الأفلام تستطيع - على الأقل - أن تلقى الضوء على قضية فلسفية بالنسبة للجمهور، فإن هناك اختلافًا حول بأى قدر يمكن لمزيد من الأفلام القيام بالفلسفة. وبرغم أن البعض يعتقدون أن المساهمة الفلسفية للسينما محدودة بإثارة المشكلات الفلسفية فى شكل مفهوم لجمهور السينما، فإن آخرين يؤكدون أن الأفلام يمكن أن تتفلسف بالفعل، وأن الأفلام يمكن لها أن تكون - باستخدام جملة ستيفن مولهول المحملة بالمعانى - «فلسفة فى حركة» (مولهول ٢٠٠١، ص ٤).

وفى هذا الفصل، أعالج مسألة إذا ما كان للأفلام أن تقوم بالفلسفة. وبعد توضيح دقيق ما القضية التى تغذى الجدال حول هذا السؤال، سوف أدرس عددًا من الاعتراضات التى رفعها البعض، تجاه ما أسميه أطروحة السينما باعتبارها فلسفة. وبمجرد أن أناقش الرد على هذه الاعتراضات، سوف أقدم بعض الطرق التى اُعتبرت بها الأفلام قادرة على القيام بالفلسفة.

- أطروحة الفلسفة باعتبارها سينما

لتقييم مصداقية فكرة أن للأفلام قدرة على القيام بالفلسفة، من المهم أن يكون لدينا فهم واضح لما يقصده بالضبط المدافعين عن أطروحة السينما كفلسفة. هناك اتفاق عام بينهم ونقادهم حول حجتين: الأولى والتى سبق لى أن ذكرتها، هى أن الأفلام يمكن أن تثير قضايا فلسفية. لكن ما الذى يجعل من قضية ما قضية فلسفية؟ إن ذلك سؤال محير داخل الفلسفة ذاتها. وهنا سوف يكفى الإقرار بمصدرين مختلفين للمشكلات الفلسفية، المصدر الأول هو، أن هناك أسئلة أساسية محددة حاولت الفلسفة تقليديًا أن تجيب عنها، بما فى ذلك «كيف تصبح المعرفة ممكنة؟»، و«ما الحقيقى؟، و«ما الأخلاقى؟»، و«ما الذى

يجعل عملاً ما من أعمال الفن؟». والمصدر الثانى هو: أن المجال الذهنى الذى يواجه المسائل حول احتمالها هى ذاتها يصبح بالتالى فلسفيًا. لذلك فإن العلم على سبيل المثال يتحول إلى الفلسفة عندما يسأل أسئلة حول ممارساته، مثل: «ما التفسير؟». إن هذا يجعلنا نفهم لماذا فيلم «ماتريكس» (١٩٩٩) مثال جيد على فيلم يثير مشكلة فلسفية، لأنه يجسد بحيوية فرضية الشك الجذرى. وفى الحقيقة أن تجسيده لتلك الإمكانية أدى إلى قدر كبير من المناقشة بين الفلاسفة (انظر على سبيل المثال المقالات فى جراو ٢٠٠٥). لكن هناك أفلامًا عديدة أخرى أثارت أيضًا مسائل فلسفية، مثل فيلم إنجمار بيرجمان «الختم السابع» (١٩٥٦) الذى يتساءل بوضوح عما إذا كان الله موجودًا، وكيف يصبح الإيمان ممكنًا فى عالم يوجد فيه الشر. كما أن أفلام وودى ألين تطرح على المتفرجين أسئلة فلسفية عديدة، مثل جدوى أن يكون المرء أخلاقيًا. وهكذا فإن الأفلام المصنوعة فى أزمنة مختلفة تمامًا، وتنتمى إلى أنماط فيلمية مختلفة، يمكن أن نراها على أنها تثير أسئلة فلسفية.

والمسألة الثانية التى يوجد حولها اتفاق عام فى الرأى، هى أن فيلمًا يمكن أن يقوم بالفلسفة عندما يسجل قراءة فى حجة فلسفية، لكن من المتفق عليه أيضًا أن ذلك لا ينهى الجدال حول موضوع السينما باعتبارها فلسفة. والفكرة هى أن الفيلم الذى يسجل لفيلسوف يقدم بشكل لفظى حجة فلسفية يمكن أن يعتبر نموذجًا أصيلاً على الفلسفة فى السينما. وبرغم أنه يتضمن أكثر من مجرد التصوير لجون بيرجر يقدم حجة فلسفية، فإن سلسلة محطة بى بى سى التليفزيونية «طرق الرؤية» (١٩٧٤) تقدم مثالاً حقيقيًا على فيديو يتم فيه القيام بالفلسفة على الشاشة بواسطة فيلسوف. إن بيرجر يقدم العديد من الدعاوى بشأن كيف أن تقنيات النسخ الآلى للصورة، مثل التصوير الفوتوغرافى، قد غيرت من تذوقنا للفن، وهو يدعم هذه الدعاوى بالدليل والحجة، ومن ثم فإنه يجعل هذه السلسلة مثالاً على فيلم «يسجل» حجة فلسفية. لكن معارضى أطروحة السينما باعتبارها فلسفة يقولون إن الأفلام من هذا النوع حالة خاصة، حيث إنها لا تعطى جوابًا شافيًا على سؤال ما إذا كانت الأفلام التى لا تستخدم الحجج الصريحة - مثل «طرق الرؤية» - يمكنها بالفعل أن تؤدى الأشياء التى تعتبر بشكل عام تشكل القيام بالفلسفة، مثل أن تقدم أطروحة أو تعطى حجة.

وبمجرد الاتفاق فى الرأى على هاتين الطريقتين بشأن الطرق التى يمكن بها القيام بالفلسفة فى السينما، تطفو الاختلافات الحقيقية على السطح. ولب الجدال هو إذا ما كانت الأفلام داخل الأنماط الفيلمية المعتادة فى صناعة الأفلام - بدءًا من الأفلام الروائية حتى الأفلام التسجيلية، بل أيضًا الأفلام الطليعية - يمكنها بالفعل أن تقوم بما هو أكثر من إثارة سؤال فلسفى أو تسجيل حجة فلسفية، سواء كان يجب أن تعتبر هذه الأفلام بالفعل تقوم بالفلسفة وحدها.

وما يغذى هذا الجدال هو اقتناع المعارضين لأطروحة السينما باعتبارها فلسفة بأن هناك عقبات حقيقية أمام وسيط فنى مثل السينما لكى يقوم بالفلسفة. ومناصرو هذه الأطروحة ينادون - على النقيض - بأنه ليس هناك سبب يعوق الأفلام عن الفلسفة. ومن أجل مزيد من الوضوح حول ما يغذى هذا الاختلاف، فإن من المفيد أن نذكر بعض الاعتراضات الأساسية التى وُضعت أمام أطروحة السينما كفلسفة.

- اعتراضات على الأطروحة

سوف أفحص الآن أربعة اعتراضات مختلفة على أطروحة السينما باعتبارها فلسفة، وهى: العمومية، الصراحة والمباشرة، الفرض والإجبار، والعادية والتفاهة. وفى كل حالة سوف أقدم الردود الممكنة على هذه الاعتراضات، لكى ألقى الضوء على ما هو على المحك فى هذا الجدال.

- اعتراض العمومية

يركز اعتراض العمومية على أطروحة السينما باعتبارها فلسفة على الاختلاف النحوى المفترض بين الدعوى الفلسفية ومضمون الأفلام. وطبقًا لهذا الاعتراض فإن الفلسفة تتسم بالبحث عن الحقائق العامة. ويقول هذا الاعتراض إننا لو فكرنا فى فلسفة سقراط، فسوف نجده يبحث عن تعريفات عامة لمفاهيم فلسفية محورية مثل العدل، والأخلاق، والحقيقة. وفى محاورة مثل «الجمهورية»، رفض سقراط تعريفات مقترحة للعدل مثل أنه «إرادة الأقوى»، ليضع نظرة مختلفة جذريًا للعدل على أنه «كل جزء يقوم بدوره».

ويمضى هذا الاعتراض فى القول بأن ما يبرز بشأن هدف الفلسفة فى اكتشاف الحقائق العامة، هو أن ذلك شىء مختلف عما تستطيع الأفلام الروائية أن تقوم به. فالأفلام الروائية تقدم فى النهاية قصصًا، وسردًا، وفيلم روائى كبير مثل «المواطن كين» (١٩٤١) لأورسون ويلز يحكى قصة تشارلز فوستر كين فى صعوده وهبوطه، وبذلك فإن الفيلم خاص ومحدد. كيف يمكن إذن توصيل ذلك النوع من الحقائق العامة التى تعتبر أساسية فى الفلسفة؟

أحد خطوط الرد على هذا الاعتراض يشير إلى أن سرد فيلم ما يمكن أن يكون تجسيدًا لحقيقة عامة. وعلى سبيل المثال، فإن الناقد السينمائى والمنظِّر المهم أندريه بازان، يأخذ القول الشهير من إنجيل مرقص (٣٦:٨): «لأنه ماذا ينتفع الإنسان لو ربح العالم كله وخسر نفسه؟» ويقول: إن «المواطن كين» يحاكى هذا القول ليدعم الحقيقة العامة: «ليس هناك من فائدة أن يكسب المرء العالم كله إذا فقد المرء طفولته». وإذا استطاعت الأفلام الروائية أن تقدم دعاوى عامة مثل هذه، فإن من الواضح أن اعتراض العمومية سوف يفقد أهميته.

ومع ذلك فإن معارضى أطروحة السينما كفلسفة يردون بأن حالة واحدة لا يمكن أن تؤسس حقيقة عامة، وكما يقول أرسطو، فإن عصفورًا واحدًا لا يصنع الصيف. وبرغم أن فيلمًا قد يجعل من المعقول طرق قضية عامة بأن يصبح تجسيدًا لها، فإن هذا لا يكفى. ولن يفكر أحد – على سبيل المثال – فى أن يؤكد أن الإجهاض ممارسة اجتماعية مشروعة بأن يشير إلى مثال واحد مشروع. وأى دفاع فلسفى عن الإجهاض يتطلب تأسيس صدق الدعوى العامة بأن الإجهاض مسموح به أخلاقيًا. وهذا بالضبط هو ما لا تستطيعه الأفلام طبقًا لاعتراض العمومية.

إن هناك عديدًا من ردود المناصرين لأطروحة السينما كفلسفة فى هذا المجال، وسوف أذكر الآن ردًا منها. إنهم يستطيعون الإشارة إلى أن إنجازًا فلسفيًا أصيلاً سوف يتحقق إذا قدمت دعوى فلسفية، حتى فى غياب الحجة التى تدعمها. وأحد الأمثلة المهمة هى مقالة سول كريبكه «التسمية والضرورة» (١٩٨٠). حيث لخص كريبكه نظريته حول الأسماء الصحيحة باعتبارها التصنيفات الصارمة، وهى نظرية تعارض ما كان مقبولاً على نطاق

واسع آنذاك فى النظرة إلى الأسماء الصحيحة باعتبارها الأوصاف المخفية. إن كريبكه يقدم بالفعل اعتراضات على النظرة المقبولة، لكنه عندما يصل إلى نظريته لا يقدم الكثير من الحجج. ولأن هذه النظرية لم توضع من قبل موضع الدراسة والفحص، فإن مجرد تقديمها يعتبر إسهامًا كبيرًا للفلسفة. ولكن إذا كان الأمر كذلك، لماذا لا نقر بأن الأفلام الروائية تستطيع أحيانًا أن تقدم دعاوى عامة بطريقة تجعلها مقبولة ومنطقية، مثلما فعل كريبكه حول نظريته؟ إن الأفلام عندئذ لن تتم رؤيتها باعتبارها تزعم لنفسها سلطة للدعاوى التى تدعمها، لكنها عندما تظهر هذه الآراء التى تدافع عنها يجب أن تؤخذ بجدية.

- اعتراض الصراحة والمباشرة

تم تقديم اعتراض الصراحة والمباشرة على أساسا التعرف على الفرق الشكلى بين الفلسفة والأفلام. إن الفلسفة موجودة بشكل عام فى النصوص المكتوبة، والمؤلفة من جمل تقدم تأكيدات تقول أشياء مثل «الجمال سمة غير طبيعية فى الأشياء»، أو «المعرفة هى اعتقاد صادق مبرر». إن هذه الجمل تقدم دعاوى تزعم أنها حقيقية. وعلى النقيض فإن الأفلام - خاصة الأفلام الروائية - تحكى قصصًا، وبرغم أنها قد تتضمن تأكيدات مثل «ذلك شىء غبى أن تفعله!»، فإن هذه التأكيدات تم صنعها فى عالم روائى متخيل، ولا تنطبق على العالم الحقيقى.

ويطور اعتراض الصراحة والمباشرة هذا الاختلاف بين الأفلام والفلسفة إلى إنكار إمكانية السينما كفلسفة. ويشير هذا الاعتراض إلى أن التأكيدات التى تشكل نصًا فلسفيًا هى صريحة ومباشرة، وهى فى ذاتها لها مضمون محدد تقترحه وتفترضه. وحتى برغم أن الأفلام تتضمن دعاوى صريحة ومباشرة، فإن اعتراض الصراحة والمباشرة يصر على أن هذه الدعاوى ليست بشكل عام الدعاوى التى تشكل إسهامًا فلسفيًا لفيلم. وبالعودة إلى مثال «المواطن كين»، فإن الفيلم على سبيل المثال يقدم بشكل واضح وصريح التأكيد بأن كين قد بنى قصره المسمى زانادو. لكن هذا التأكيد - برغم صراحته ومباشرته - يدور حول عالم روائى متخيل، ولا يشكل عنصرًا فى النقطة الفلسفية التى يدعى بازان أنه يقدمها. وعندما نصل إلى مثل هذه الادعاءات، فإن اعتراض الصراحة والمباشرة يؤكد أن

الأفلام تفتقد المضمون الصريح والمباشر الذى يسمح للمفسر بأن يؤكد على دقة الادعاء الفلسفى للفيلم. لذلك عندما يدعى بازان أن «المواطن كين» يؤكد أنه لا فائدة من أن يربح المرء العالم إذا فقد طفولته، فما هو بالضبط ما يفترض أن الفيلم يؤكده؟ إن المرء يجب ألا يضحى بتجربة الطفولة حتى إذا أعطاه ذلك فوائد فى حياته اللاحقة؟ ربما لا، لكن ما التأكيد الصريح والمباشر الذى يعطيه هذا الادعاء؟ إن ما يقوله بازان يعكس غموض رسالة الفيلم، وهو شيء يعتبره اعتراض الصراحة والمباشرة مميزًا للسينما بشكل عام.

لكن إحدى مشكلات اعتراض الصراحة والمباشرة هى أنه يستخدم الغموض فى «تفسير» فيلم ما لكى يقدم الحجة على الغموض الكامن فى «السينما» ذاتها، ومن ثم غموضها فى أن تقوم بالفلسفة. لكن ببساطة ليس واضحًا أن كل الأفلام غامضة، وقد يكون اعتراض الصراحة والمباشرة هو الذى يخطئ بشأن مصدر الغموض، منتقدًا التفسيرات غير الكافية للأفلام ويلقى باللوم على السينما ذاتها. إذا كان الأمر كذلك، يمكن للمرء أن يعيد تفسير هذا الاعتراض باعتباره جزءًا من نصيحة منهجية: قدم تحديدًا كافيًا للتفسير الفلسفى للفيلم لكى لا تكون الفلسفة التى يقدمها الفيلم غامضة.

- اعتراض الفرض والإجبار

هناك نقطة أخرى عليها اتفاق عام هى أن التفسيرات الفلسفية للأفلام يمكن أن تكون مثيرة للاهتمام وذات مغزى فلسفى. وعلى سبيل المثال، فإن تفسير ستانلى كافيل لفيلم فرانك كابرا «حدث ذات ليلة» (١٩٣٤)، باعتباره يثير قضايا الحدود، ليس فقط حدود المعرفة الإنسانية، ولكن أيضًا حدود قدرتنا على معرفة الآخرين، هذه التفسير يقدم كوميديا السكروبول (التى تعتمد على الموقف والحوار السريع - المترجم) باعتبارها تقدم مساهمة فى مناقشة المشكلة الفلسفية لعقول الآخرين (كافيل ١٩٨١، ص ٧١ وما بعدها). لكن حتى إذا وافقنا على ادعاء كافيل بأن الأفلام التى تبدو تافهة يمكن رؤيتها على أنها تقدم إسهامًا مهمًا للفلسفة، فإن اعتراض الفرض والإجبار يقول: إن ذلك سوف يكون قيام كافيل «بفرض» ادعائه الفلسفى على الفيلم، وذلك لأن الفيلم لا يستطيع أن يصنع هذا الرأى الفلسفى المعقد.

إن ما هو مثير للاهتمام بشأن هذا الاعتراض هو إنه يقر بأن هذه التفسيرات الفلسفية للسينما يمكن أن تعتبر فلسفة. أي أن معارضي أطروحة السينما كفلسفة يقرون هنا أنه قد توجد تفسيرات فلسفية للسينما يمكن أن تقدم دعاوى فلسفية مهمة، وتصنع حججًا فلسفية ملائمة. وبالفعل فإن مناقشة كافيل للأفلام التى يسميها «كوميديات إعادة الزواج» – والتى يأخذ «حدث ذات ليلة» كمثال عليها – يمكن رؤيتها على أنها نموذج لاستخدام السينما فى خدمة موقف فلسفى عام، وهو هنا تقديم كافيل لنزعة الشك بوصفها احتمالاً قائمًا يتطلب ما يسميه «الإقرار به» لكى نتغلب عليه.

ودون الدخول إلى التفاصيل الدقيقة لادعاء كافيل حول كوميديات إعادة الزواج، يجب الإقرار ببعض الحق فى اعتراض الفرض والإجبار عند معارضى أطروحة السينما باعتبارها فلسفة. من المؤكد أن من الممكن أن التفسير الفلسفى لفيلم ما قد يفرض أفكار أحد الفلاسفة على فيلم قد لا يحتوى على هذه الحجج المعقدة. وعادة ما يكون الاتهام ثقيلاً ضد هذه التفسيرات الإشكالية، وهو اتهام «بالمبالغة» فى تفسير الفيلم. إننى أفهم ذلك على أن الفيلسوف الذى يقوم بالتفسير يستخدم الفيلم لكى يقدم ادعاء لا يمكن للفيلم أن يدعمه. وهؤلاء الذين يشكون فى أن الأفلام الروائية الجماهيرية يمكن أن تكون ذات مغزى فلسفى يعترضون على التطبيقات التفسيرية للمدافعين عن أطروحة السينما باعتبارها فلسفة، بالقول بأن المفسرين يقرأون «فى» الفيلم أكثر مما هو موجود فيه بالفعل.

ولكن حتى إذا سلمنا بأن الفلاسفة قد يفرضون أفكارهم الخاصة على أفلام لا تقدم دليلاً مستقلاً على وجود هذه الأفكار، فإن هذا لا يدل على أن «كل» تفسير فلسفى لفيلم يجب أن يكون فرضًا لاهتمامات الفيلسوف على الفيلم. ولكى ينجح اعتراض الفرض والإجبار، يجب عليه أن يقدم حجة لدعم هذه النتيجة العامة، وهو ما يبدو أنه لا يفعله.

تأمل على سبيل المثال فيلم إنجمار بيرجمان المهم «بيرسونا» (١٩٦٦). فعند إحدى نقاط الفيلم، هناك شخصية الطبيبة التى تبدى اهتمامات من الواضح أنها وجودية. إنها تقول إن الشخصية الرئيسية فى الفيلم قد اختارت أن تبقى صامتة، لأنها تعتقد أن أية محاولة لتقرير حقيقة ما سوف يساء فهمها وتفسيرها، حتى يصبح كل الكلام شكلاً من أشكال فقدان الأصالة. لذلك فإن الصمت إستراتيجية لتحقيق الأصالة. إن مسألة الأصالة

وفقدانها هى من المسائل المحورية للفلسفة الوجودية، لذلك فإن تفسير «بيرسونا» الذى يعزو للفيلم اهتمامًا بالسؤال الوجودى حول كيفية تحقيق الأصالة، لن يكون فرضًا لهذه الفكرة على الفيلم، لأننا نستطيع أن نرى هذه المسألة وقد أثارها سرد الفيلم ذاته.

ومع ذلك فإن المدافعين عن اعتراض الفرض والإجبار يمكنهم تعديل ادعائهم بترك أفلام فنية مثل «بيرسونا» خارج مجال الاعتراض، ليصبح الاعتراض بعد إعادة صياغته هو أن التفسيرات الفلسفية للأفلام الروائية «الجماهيرية» هى فرض وإجبار، لأن مثل هذه الأفلام تفتقد التعقيد الفلسفى للأفلام الفنية مثل «بيرسونا». إن هذه الأفلام الجماهيرية – والتى تخضع للتفسيرات الفلسفية، بداية بالأفلام التى تناولها كافيل – قد صنعت لجذب جمهور واسع، لذلك فإنها ببساطة لا تستطيع أن تعالج المسائل الفلسفية المجردة والصعبة.

وهنا يصبح الرد هو أن البرهان يأتى من طريقة المعالجة. فلكى نرى إذا ما كانت الأفلام الروائية الجماهيرية مطواعة للتفسيرات الفلسفية، وتحتاج أيضًا لهذه التفسيرات – فإننا فى حاجة إلى أن نتحول إلى تفسيرات الأفلام التى قدمها الفلاسفة، لكى نرى إذا ما كانوا قد أقنعونا حقًا أن الأفلام تثير هذه المسائل.

ومرة أخرى، فإننى أقترح طريقة مفيدة لتفسير اعتراض الفرض والإجبار، وهى نصيحة تنظيمية للمفسر الفلسفى لفيلم: عند طرح تفسير فلسفى لفيلم، كن حريصًا على عدم فرض أفكارك الخاصة على الفيلم. كن متأكدًا من أن الفيلم ذاته يثير القضايا التى تعتبر أن الفيلم يقدمها، فإن التفسيرات الفلسفية للفيلم التى تفعل ذلك تكون أكثر إقناعًا من التفسيرات التى لا تفعل ذلك.

- اعتراض العادية والتفاهة

الاعتراض الأخير على أطروحة السينما باعتبارها فلسفة هو اعتراض العادية والتفاهة، وهو يختلف عن الاعتراضات الثلاثة السابقة فى أنه يقر بأن الأفلام تستطيع أن تحتوى على مضمون فلسفى، لكنه يؤكد أنه أيًا كان المضمون الفلسفى للفيلم فإنه يكون عاديًا وتافهًا.

وكنتيجة لذلك، فإن اعتراض العادية والتفاهة - بينما يوافق مناصر وأطروحة السينما باعتبارها فلسفة على أن الأفلام يمكن لها أن تتفلسف - فإنه يقلل من أهمية ومغزى الأفكار التى تقدمها الأفلام.

وهناك العديد من الأسباب وراء الاعتقاد أن السينما لها مضمون تافه فقط، وأحد هذه الأسباب له علاقة بدور السينما كشكل فنى جماهيرى. وبقدر ما إن السينما تسعى أن تكون لها جاذبية واسعة لجمهور عريض، فإنها فى حاجة لأن تتبنى مواضعات سهلة الفهم، لذلك فإن البعض يتساءل كيف يمكن أن يكون للسينما مضمون فلسفى جاد، وتجذب جمهورًا واسعًا أيضًا؟ والإجابة المفترضة أنها لا تستطيع ذلك.

وبالطبع، فإن هناك أنماطًا من صناعة الأفلام لا تتسم بالرغبة فى جذب جمهور واسع، فالتقاليد المختلفة للسينما الطليعية مثال على ذلك، وكذلك سينما الفن. تأمل مرة أخرى فيلم بيرجمان «بيرسونا»، فهو ليس تمامًا تسهل مشاهدته، بل إنه فيلم صعب الفهم، لقد صنع بيرجمان فيلمه لجمهور عالى مثقف خبير بمواضعات سينما الفن، وكنتيجة لذلك فإن فيلمًا مثل «بيرسونا» ليس ببساطة خاضعًا لاعتراض العادية والتفاهة. ويمكن أن يقال ذلك أيضًا عن العديد من الأفلام المصنوعة بممارسات طليعية، مثل الأفلام البنيوية. فاعتراض العادية والتفاهة لا ينطبق أبدًا على مثل هذه الأفلام، بسبب أن طموحاتها الفلسفية ليست محدودة بالاهتمام بجذب أكبر قدر من الجمهور.

لكن المدافعين عن اعتراض العادية والتفاهة يمكنهم مرة أخرى تخطيط انسحاب إستراتيجي، ويقصرون ادعاءهم على الأفلام الجماهيرية. ولأن هذه الأفلام مصنوعة بقصد جذب أكبر قدر من الجمهور، فإنها سوف تقتصر على تقديم رسالة فلسفية غير معقدة ويسهل فهمها، رسالة تظهر تافهة من وجهة نظر فلسفية عميقة.

ومرة أخرى، الطريقة للكشف عن ضعف هذه الإستراتيجية هى إثارة التفسيرات الفلسفية الحقيقية للأفلام. إن الفلاسفة، بداية من كافيل، قدموا تفسيرات للأفلام الجماهيرية على نحو يراها تقدم آراء فلسفية عميقة. لذلك فإن المدافعين عن اعتراض العادية والتفاهة يحتاجون إلى شرح ما هو الخطأ فى هذه التفسيرات.

وأحد الفروق بين المدافعين عن اعتراض العادية والتفاهة، ونقاد هذا الاعتراض، قد يكون فى مفهوم كل منهما عن الفلسفة. إن هؤلاء الذين يرون الفلسفة باعتبارها دراسة شبه علمية، مفاهيمها ونظرياتها لا يفهمها إلا مجموعة ضيقة من المتخصصين، سيكون من الصعب عليهم فهم شكل فنى جماهيرى باعتباره قادرًا على معرفة خاصة بالصفوة، معرفة تعتبر هى المجال الملائم للفلسفة. لكن هؤلاء – وأنا من بينهم – الذين يرون الفلسفة باعتبارها تعالج الاهتمامات الأساسية والدائمة للحياة الإنسانية، سوف يعتقدون أن من الطبيعى أكثر أن مثل هذه القضايا تجد طريقها إلى الفنون الجماهيرية. وجذور عدم الاتفاق حول صدق اعتراض العادية والتفاهة قد تكون جذورًا عميقة بالفعل.

دعنى أخلص من هذه المناقشة لاعتراض العادية والتفاهة بأحد الاقتراحات: إن بعض التفسيرات الفلسفية للأفلام تقدم الأفلام بالفعل باعتبارها تقدم أفكارًا فلسفية تافهة. ولكن مرة أخرى، ما لم يتم إثباته هو أن ذلك خطأ الفيلم، أكثر من كونه خطأ المفسر الفلسفى. لذلك يمكننا إعادة صياغة اعتراض العادية والتفاهة بوصفها نصيحة تنظيمية أخرى للمفسر السينمائى الفلسفى: تأكد من أن النقطة الفلسفية التى تنسبها للفيلم تستحق اعتبارها فلسفة، وليست مجرد فكرة عادية أو تافهة.

- طرق الفلسفة فى السينما

بعد أن ذكرنا عدة اعتراضات على أطروحة السينما كفلسفة، أريد الآن أن نلقى الضوء على بعض الطرق المختلفة التى رأى الفلاسفة المعاصرون أنها قادرة على القيام بالفلسفة. وفى كل حالة، سوف أشير فقط إلى تفسيرات قدمها الفلاسفة لأفلام، ولمزيد من توضيح هذه التفسيرات، فإننى أنصح القارئ بأن يقرأ الفصول التالية من هذا الجزء من الكتاب، وأن يرجع أيضًا إلى قائمة المراجع فى نهاية هذا الفصل.

- السينما باعتبارها توضيحًا لنظريات فلسفية

إحدى الطرق التى تم تجاهلها وتشويهها حول أن الأفلام يمكن أن تكون فلسفة هى توضيح نظرية فلسفية. وحتى الفلاسفة المؤيدين لأطروحة السينما باعتبارها فلسفة يقارنون بين الأفلام التى توضح «فقط» نظريات فلسفية بالأفلام التى تتفلسف بشكل أصيل. لكن ذلك خطأ، فالفيلم الذى يوضح نظرية فلسفية يمكنه القيام بالفلسفة بطريقة مشابهة لمقال فى جريدة: إنه يمكن أن يجعل النظرية تبدو مفهومة أكثر للجمهور.

وتلك الطريقة لتفسير أطروحة السينما كفلسفة تزاوج بين فيلم ونظرية فلسفية معروفة. ويمكن أن يكون فيلم شارلى شابلن «العصور الحديثة» (١٩٣٥) مثالاً على ذلك. لقد كان شابلن معروفًا بآرائه اليسارية، لذلك فإن من المنطقى رؤية الفيلم على أنه يتضمن بعض التوضيحات الكوميدية لنظرية ماركس عن الاستغلال الرأسمالى للعمال. ولأن الفيلم يقدم لجمهوره طريقة سهلة لفهم نظرية ماركس، فإنه يمكن اعتباره مثالاً على الفلسفة بالسينما (انظر وارتينبيرج ٢٠٠٧).

- السينما كمثال مضاد

إحدى الطرق المهمة التى اعتبرت بها الأفلام الروائية تقوم بالفلسفة هى تقديم تجارب فكرية. وربما كان الاستخدام الأبسط لتجربة فكرية هو اعتبار الفيلم مثالاً مضادًا لادعاء عام. ولأن الأفلام الروائية تتضمن أيضًا سيناريوهات متخيلة، فإن بعضها يقوم بوظيفة الأمثلة المضادة لأطروحات فلسفية.

والمثال على ذلك هو فيلم وودى ألين «جنايات وجنح» (١٩٨٩). إن حكايته يمكن أن تعتبر مثالاً مضادًا للادعاء الفلسفى – الذى يعود إلى أيام أفلاطون – بأن على المرء أن يكون أخلاقيًا لأنه إن لم يفعل ذلك سوف يكون تعيسًا. يروى الفيلم حكاية جوداه روزينتال، طبيب العيون الناجح، الذى يعتبر من أعمدة المجتمع اليهودى. عندما تهدده عشيقته بالكشف عن علاقتهما لزوجته وللمجتمع بشكل عام، يتفق على قتلها. ولكن بدلاً من أن

يتعذب بجريمته، يستفيد منها، لأن حياته وسمعته تظلان بعيدتين عن الشبهات، وهكذا فإن ارتكاب هذا الفعل اللا أخلاقى يجلب له السعادة. لذلك فإن جوداه هو مثال مضاد للتأكيد على أن التصرف اللا أخلاقى يؤدى بالمرء إلى أن يصبح تعيسًا، لأن حياة جوداه تصبح أكثر ازدهارًا من خلال جريمته.

- الأفلام باعتبارها تقدم ادعاءات فلسفية

قام الفلاسفة بدراسة ظاهرة الذاكرة بالعديد من الطرق، وإحدى الادعاءات المهمة عن الذاكرة هى أنها تلعب دورًا فى الهوية الشخصية. وهناك على الأقل فيلم معاصر يسوق هذا الادعاء، وهو «تذكارات» (٢٠٠٠) لكريستوفر نولان، لكن يمكن للمرء أن يتساءل إذا لم يكن للذاكرة أدوار حيوية أخرى.

وفيلم ميشيل جوندرى «الشروق الأبدى لعقل بلا ذاكرة» (٢٠٠٤) (يمكن الترجمة أيضًا إلى «الشروق الأبدى لعقل ممسوح» – المترجم) يساهم فى الفهم الفلسفى لموضوع الذاكرة. إنه يستخدم تكنولوجيا متخيلة لمسح عناصر منتقاة من الذاكرة، ويركز على «الوظيفة التعليمية للذاكرة على الرغبة». تأمل كيف أن طفلاً صغيرًا يتعلم ألا يلبى رغبته فى أن يلمس شمعة مشتعلة، إنه لا يحتاج فقط أن يجرب ألم الاحتراق، لكنه يحتاج أيضًا إلى أن يتذكر هذه التجربة. وذاكرته «تعلم» رغبته بعد ذلك بأن تمنعه عن الرغبة فى فعل ذلك مرة أخرى.

ويصور الفيلم الوظيفة التعليمية للذاكرة من خلال تقنية متخيلة لمسح أجزاء مختارة من الذاكرة، وهى تقنية تتيح للذين عانوا من الصدمات طريقة للتعافى، من خلال المسح الانتقائى لكل ذكرياتهم عن الصدمة. لكن برغم جاذبية هذه الإمكانية، فإن الفيلم يحذرنا أنها تهمل الوظيفة التعليمية للذاكرة. ومن خلال سرد روائى عن ثلاثة أشخاص، لدى كل منهم ذكريات بائسة عن علاقات حب، وبعد مسح هذه الذكريات ينتهى بهم الأمر إلى سعيهم إلى ذات العلاقات التى صدمتهم، وبذلك فإن الفيلم يوضح أنه فى غياب الذكريات – أيًا كان قدر ألمها – لن يحدث تعلم. وهكذا فإن الفيلم يجذب انتباهنا إلى فكرة فلسفية أصبحت متجسدة من خلال السرد الروائى

- السينما تقوم بتعريف نفسها

قام دارسو السينما على الدوام بوصف الأفلام الطليعية على اعتبار أنها فلسفية. وأحد الأقوال الشائعة التى استخدموها لوصف هذه الأفلام أنها «شكل أصبح مضمونًا». والفكرة هى أن مثل هذه الأفلام لها مضمون قليل جدًا بالمعنى التقليدى، حتى إن شكلها – الشكل الذى لا يلتفت إليه كثيرًا المتفرجون التقليديون – يصبح مضمون هذه الأفلام ذاتها. لكن إذا كان مضمون فيلم من هذه الأفلام هو أيضًا إحدى السمات الأساسية للسينما، فإنه يمكن رؤية الفيلم على أنه يجعل المتفرج واعيًا بأن هذه السمة الشكلية المحددة أساسية للوسيط.

وفيلم تونى كونراد «الوميض» (١٩٦٥) (تستخدم الكلمة ذاتها بمعنى «فيلم» – المترجم) مثال على فيلم يفعل ذلك، لأنه مؤلف من لا شىء سوى شريط سليولويد رائق ومعتم (أسود)، وتم لحم هذه الشرائط معًا على أطوال مختلفة، لتعطى وميضًا من ترددات مختلفة. وعندما تزيد الومضات من ترددها، تظهر بالنسبة للمتفرج مؤثرات ضوئية، فهو على سبيل المثال يلاحظ دوائر من اللون، تتحرك بسرعة فى اتجاهات مختلفة. إن ما هو متفرد إذن بخصوص هذا الفيلم – وبدون أن يستخدم أية صور فوتوغرافية – هو أنه ينتج وعيًا لدى المتفرج بالحركة. لكن هذا يضفى المصداقية على فكرة أن الفيلم يؤكد بالتالى على أن السمة الأساسية للوسيط السينمائى هى قدرته على تقديم الحركة، وأن استخدام الفوتوغرافيا ليس ضروريًا لتأكيد هذه السمة.

- السينما باعتبارها نقدًا اجتماعيًا

عالمنا المعاصر يحتشد بالممارسات والأبنية الاجتماعية التى تقمع البشر وتقلل من قدرهم. والنزعات الطبقية، والجنسية، والعنصرية، هى ثلاثة أشكال اتخذها هذا القمع. وإحدى المهام الأساسية للفلسفة هى تنظير مثل هذه الأبنية القمعية، خاصة لشرح كيف تؤثر، ولاستكشاف إمكانية وقف هذا القمع.

كما أن الأفلام تقوم بهذه الوظائف بطريقة فلسفية. تأمل على سبيل المثال فيلم راينر فيرنر فاسبيندر «على: الخوف يأكل الروح» (١٩٧٤). إنه قصة علاقة غير متوازنة بين عاملة تنظيف ألمانية عجوز، وشاب مغربى مهاجر وسيم. وعلى عكس التوقعات، فإن العلاقة تفشل بسبب عنصرية المرأة الألمانية العجوز، وليس بسبب بحث الشاب عن علاقات مع نساء أصغر سنًا. والفيلم يوحى بأن السبب فى ظهور عنصرية المرأة هو أنه برغم وضعها الاجتماعى المتدنى فى ألمانيا، فإنها فى الحقيقة تتمتع بمزية فى علاقتها بعشيقها داكن البشرة. وعندما تواجه فقدان هذه المزية، تختار أن تخون حبيبها بدلاً من أن تقبل الفقدان، وبهذا فإن الفيلم يملك فكرة أصيلة عن استمرار العنصرية، وهى أن بعض جذورها تمتد فى التهديد بفقدان مزية اجتماعية بالنسبة لأعضاء العرق المتفوق والذين ينتهكون الأعراف العنصرية.

خاتمة

هدف هذا الفصل مزدوج، فهو من ناحية تقديم للجدال الذى يحيط بأطروحة السينما باعتبارها فلسفة، ومن ناحية أخرى فإنه يوضح فوائد التفسيرات الفلسفية للسينما. وأيًا كان موقف المرء تجاه هذه التفسيرات التى تشكل كيف أن السينما تقوم بالفلسفة، فإن من الواضح أن الفلاسفة قد وجدوا فى السينما مصدرًا خصبًا للتأمل الفلسفى.

* * *

انظر أيضًا «السينما الطليعية» (الفصل ٤٨)، «السينما التسجيلية» (الفصل ٤٥)، «الظاهراتية» (الفصل ٤٠)، «ستانلى كافيل» (الفصل ٣٢)، «العِرْق» (الفصل ٢١)، «التفسير» (الفصل ١٥).

المراجع

Cavell, S. (1981) *Pursuits of Happiness: The Hollywood Comedy of Remarriage*, Cambridge, MA: Harvard University Press.

Grau, C. (ed.) (2005) *Philosophers Explore the Matrix*, New York: Oxford University Press.

Kripke, S. (1980) *Naming and Necessity*, Cambridge, MA: Harvard University Press.

Mulhall, S. (2002) *On Film*, London and New York: Routledge.

(٥١)

إنجمار بيرجمان

بيزلي ليفينجستون

برغم أن إنجمار بيرجمان (١٩١٨-٢٠٠٧) يظهر فى قائمة يضعها أى شخص للمخرجين السينمائيين الفلسفيين، فإن المحاولات لتحديد الميول الفلسفية فى أفلامه قد أدت إلى نتائج مختلفة بدرجة كبيرة. وأحد الأسباب فى ذلك هى أن المفسرين يختلفون حول كيفية تحديد المضمون الفلسفى فى مجمل أعماله السينمائية. فبعض المفسرين يعتقدون تمامًا أن من الأفضل أن يعملوا من خلال آرائهم الفلسفية عند تفسير قصة الفيلم وتيماته، بينما يميل آخرون إلى أن مضمون عمل ما - على الأقل فى جزء منه - يتم تشكيله بواسطة أفكار وخلفية صانع الفيلم، وهو المضمون الذى يجب على المفسر أن يعيد بناءه على أساس الدليل المتاح. ويركز هذا الفصل على الادعاءات التى يقولها المفسرون الذين يشتركون فى هذه الفكرة الأخيرة، وعادة ما يختلف هؤلاء المفسرون حول مضمون فيلم ما، لأنهم لا يملكون الدليل ذاته حول سياق الفيلم، أو بسبب أنهم يفكرون فى هذا الدليل بشكل مختلف. وسوف أستعرض هذه الاختلافات بين مفسرى بيرجمان، ثم ألقى ضوءًا جديدًا على المصادر والأفكار الفلسفية الحقيقية عنده.

لقد حاول العديد من النقاد (مثل أريستاركو ١٩٦٦، بليك ١٩٧٨، كون ١٩٧٠، كيتشام ١٩٨٩) أن يضعوا أعمال بيرجمان داخل تقاليد الفلسفة الوجودية، وهو الأمر الذى يبدو ملائمًا بشكل خاص، بسبب أن العديد من شخصيات بيرجمان تتصارع مع - وتتحدث عن - الموت، والمرض، والوحدة، والقلق، ومعنى وقيمة الحياة. ومع ذلك فإن فهم بيرجمان

باعتباره وجوديًا، وفهم أفلامه أنها تعبير عن الوجودية، يقومان على أساس هش بشكل يثير الدهشة. وعلى سبيل المثال، اختار بيرجمان أن يخرج للمسرح فى بداية حياته الفنية مسرحية «كاليجولا» لألبير كامو على مسرح مدينة جوتينبيرج فى عام ١٩٤٦ (ستين ٢٠٠٥، ص ٥٣٠-٥٣٢). وبرغم أن ذلك يبدو دليلاً على اهتمام بالوجودية، فإن بيرجمان يبدو وكأنه يدعو - أو على الأقل يسمح - الممثل شديد الإبهار أندريس إيك إلى أن يصور هذا الإمبراطور باعتباره مجنونًا هستيريًا ويميل إلى الانتحار، ويقلل من اللحظات الأكثر تأملاً فى نص كامو، مثل العبارة المتكررة لكاليجولا أن «الإنسان يموت وهو غير سعيد». والأكثر من ذلك هو أن القائمة الطويلة للمسرحيات المباشرة فى وجوديتها التى من بينها ما كتبه جان جينيه وجان بول سارتر، لم يخرجها قط. أى مخرج وجودى يفترض أنه سوف يكون مهتمًا بإخراج بعض هذه المسرحيات على الأقل، مثل «الجلسة سرية» و«الشرفة».

وهناك دليل آخر يتم الاستشهاد به كثيرًا، ويعتقد أنه يدعم الفهم الوجودى لبيرجمان، وهو المشهد فى فيلم «بيرسونا» (١٩٦٦)، حيث تقوم الطبيبة بإخبار إليزابيث فولجر بأنها متعاطفة مع «حلمها اليائس بالوجود». ومع ذلك، وبرغم أن بيرجمان كان يدعم بوضوح بعضًا مما قالته الطبيبة فى هذا المشهد، فإنه من غير الواضح على الإطلاق أن ذلك يمكن أن يرقى إلى أن يكون تعبيرًا عن فلسفة وجودية أصيلة. ومن المهم أن نتذكر أن الطبيبة كانت تحاول التأثير فى الممثلة الشهيرة، وتفشل فى أن تذكر أيًا من الأسباب الأقل تجريدية وتعقيدًا لحالة الانهيار التى أصابتها، وهى الأسباب الأكثر أهمية بكثير لقصة وتيمات الفيلم.

وهناك إستراتيجية أخرى يتبناها المفسرون الذين يدعمون وجودية بيرجمان، وهى التى تصل إلى القول بأن مصدر بيرجمان كل «جد» الوجودية، سورين كير كجارد. وبعد كل شئ، فإن كلاً من بيرجمان وكير كجارد من الدول الإسكندنافية، ولكل منهما علاقة معقدة مع المعتقد اللوثرى. ولقد حاول بالفعل عندما تسلم بيرجمان جائزة سونينج، تحدث المخرج ذو الواحد وثمانين عامًا إلى الجمهور الدنماركى قائلاً بأنه عندما كان فى السادسة عشر كان مفتونًا «بالفكاهة والمسحة القاتمة» فى كتاب كير كجارد «المرض حتى الموت» (مقتبس فى ستين ٢٠٠٥، ص ١١٧). ومن الصعب الاعتقاد - مع ذلك - أن بيرجمان عندما

كان فى السادسة عشر فهم جيدًا الكثير من الفلسفة الدينية الجدلية المعقدة، وليس هناك أى دليل على أثر ذلك فى الأفلام. إن أول شىء يجب على المبتدئين فى كير كجارد فهمه هو تعلم علاقته المعقدة مع الفلسفة الهيجيلية الدانمركية، وليس هناك من سبب لتصديق أن بيرجمان قد التفت أصلاً لهذا الموضوع.

لماذا يجب علينا الاعتقاد بأن أيًا من المفاهيم الوجودية الخاصة، مثل فكرة «الإيمان السيئ» عند سارتر، وقد تم تقديمها فى أحد أفلام بيرجمان الروائية؟ فى بعض الدراسات التى تصف هذه الوجودية المزعومة عند بيرجمان، هناك إشارة إلى ارتباطه ببعض الحركات ذات الميول الوجودية فى السويد، لكن علاقة بيرجمان مع كتاب الأربعينيات كانت علاقة هشة ولحظية مؤقتة. والمشكلة مع التناول الوجودى لبيرجمان هى أنه ليس هناك دليل على أن بيرجمان ارتبط حقًا وبجدية مع نظريات الفلاسفة الوجوديين، وهو ما يوحى بأنه إذا كانت أعماله تنتمى إلى مثل هذه الفلسفة، فإن ذلك جاء نتيجة التأثر والتأثير الغامضين بروح العصر. وباختصار، فإن اختيار المقدمات الوجودية لتفسير أفلام بيرجمان لا يجد دافعًا أو دليلاً قويًا.

والمكان الآخر الذى يمكن أن نبحث فيه عن مصادر بيرجمان الثقافية هو اللوثرية، التى كانت تنتشر فى البيئة التى عاش فيها، بدءًا من المواعظ التى كان يلقيها أبوه. فى إحدى الملاحظات عن فيلم «الختم السابع» (١٩٥٦)، يتذكر بيرجمان سفرياته مع أبيه، وجلوسه فى الكنيسة خلال الموعظة، لكنه يقرر أن مضمون ما يقال كان يتجاوز فهمه. وكان بدلاً من ذلك مفتونًا بالديكور الداخلى للكنائس السويدية الصغيرة، ورسومها بالطباشير للملائكة والشياطين، و ملاك الموت وهو يلعب الشطرنج مع المحارب الصليبى. وفى فترة لاحقة فقط أصبح «الإيمان والشك رفيقيه الدائمين» (بيرجمان ١٩٧٢، ص ٧٠). وكما يؤكد روبرت لاودر (١٩٨٩)، فإن بيرجمان اعتنق لفترة معتقد القديس بول عن أن «الله هو الحب»، وهو ما يظهر بوضوح عند نهاية فيلم «من خلال زجاج معتم» (١٩٦١). كما عبر بيرجمان أيضًا عن هذا المعتقد فى مقابلة صحفية نشرت فى «بلاى بوى» (١٩٦٤، ص ٦٨). ومع ذلك يبدو أن الشك هو الذى انتصر، على الأقل خلال العقود التى شهدت أفضل وأكثر أعمال بيرجمان. فى سيناريو فيلم «بيرسونا»، تضحك الممثلة إليزابيث بشكل ساخر عندما تسمع

سطر الحوار بأن «الله محبة» يأتى بشكل ميلودرامى من تمثيلية فى الراديو. وفى ملحق سيناريو كتبه بيرجمان للتليفزيون عن «الصلب»، أعرب عن أنه «ليس مؤمنًا»، وأضاف أنه رفض «كل أشكال الخلاص فى الحياة الأخرى» (بيرجمان ١٩٧٥). وبرغم أن بيرجمان ظل بلاشك تحت تأثير تربيته اللوثرية، فإن من الخطأ تفسير أفلامه باعتبارها تعبيرًا عن أى نوع من الالتزام المسيحى.

وإحدى النتائج التى يمكن الوصول إليها هى؛ أن مصادر بيرجمان ومقاصده الفنية كانت أدبية وموسيقية، وليست نظرية. وباعترافه فإنه فشل فى قراءة فيتجنشتاين أو لاكان (بيرجمان ١٩٩٤، ص ١٠). وإذا كان من الممكن الثقة فيما قاله، فإن هذا الاستنتاج سوف يكون زائفًا لأنه لا يوجد كتاب فلسفى محدد هو الذى كان «مؤسسًا» لأفلامه. وأحد التأكيدات المهمة والتى لم يُلتفت لها إلا نادرًا فى هذا المجال وردت فى نهاية مقدمته للترجمة الإنجليزية للسيناريو الخاص به «الفراولة البرية» فى عام ١٩٥٧. كتب بيرجمان:

«من الناحية الفلسفية، هناك كتاب يمثل تجربة هائلة بالنسبة لى، وهو كتاب «علم نفس الشخصية» من تأليف إينو كايلا، إن أطروحته هو أن الإنسان يعيش بصرامة طبقًا لحاجاته - السلبية والإيجابية - وكانت هذه الأطروحة تمزقنى، لكنها كانت صادقة إلى درجة مروعة. ولقد بنيت على هذه الأرض» (بيرجمان ١٩٥٧، ص ١٢).

وبرغم أن هذه الملاحظة الملفتة للنظر قد ذكرت بشكل عابر بواسطة عدد قليل من دارسى بيرجمان (كوهين ١٩٩٣، ص ٤٣٩، جادو ١٩٨٦، ص ٢٢٥، كالين ٢٠٠٣، ص ١٩٣)، فإن أحدًا منهم يبدو أنه لم يقرأ المصدر الفلسفى الذى حدده بيرجمان على أنه الأرض التى بنى فوقها. وقد تكون هناك أسباب عديدة وراء ألا يتتبع أى منهم ما ذكره بيرجمان، فى محاولة لفهم التضمينات الفلسفية لأفلامه. وأحد هذه الأسباب له علاقة بفهم النقاد لما يسمى «المغالطة المقصودة» للفنان، والتى يفهمون منها أنها تستتبع أن مواقف وأهداف الفنان - سواء أقر بها أم لا - ليست لها علاقة بما تعنيه أعماله حقًا. ليس هذا سببًا جيدًا (ليفينجستون ٢٠٠٥)، فإذا كان الفنان يمتلك المهارات ويحقق بنجاح مقاصده (وكانت تلك هى الحالة فى الأغلب مع بيرجمان)، فإن مقاصده تلتقى مع تضمينات العمل، وإقرار الفنان بمصادره ونيَّاته قد يشير إلى ما عبر عنه بالفعل فى أعماله. وحتى لو فشل

صانع الفيلم فى التعبير عن معانيه المقصودة، فإن من الملائم فهم العرض السمعى البصرى باعتباره نتيجة لتلك المحاولة الفاشلة.

والسبب الآخر فى أن القليل من الناس استكشفوا ارتباطه مع كايلا، عند محاولة توضيح تيمات بيرجمان ورسمه للشخصيات، هو أن البحث المقصود (كايلا ١٩٣٤) كان مكتوبًا ومنشورًا فى الأصل باللغة الفنلندية، وترجم فقط إلى السويدية والدانمركية . والقراء من إسكندنافيا الذين استطاعوا قراءة كتاب كايلا، أو الذين كانوا يعلمون أصلاً تأثيره على كتّاب إسكندنافيين بارزين مثل ويللى كيركلاند، قد لا يلاحظون أبدًا ما كتبه بيرجمان فى مقدمة الترجمة الإنجليزية لسيناريو أحد أفلامه. والسبب الآخر فى النقاد فات عليهم هذا الاعتراف من جانب بيرجمان أو قللوا من أهميته، ربما يكون أنهم كانوا شديدى الالتزام بمشروع تطبيق افتراضات نظرية أخرى، مثل الفرويدية، فى تفسير أعمال بيرجمان (على سبيل المثال، جادو ١٩٨٦).

وبرغم أنه من الخطأ البالغ تقديم صورة ساكنة عن حياة بيرجمان الفنية الطويلة، فإن فرضية تفسيرية تستحق الاستكشاف، هى أن من منتصف الخمسينيات إلى ما بعد ذلك، عمل بيرجمان من خلال أفكار فلسفية مهمة وجدها فى كتاب كايلا. ومن أجل استكشاف هذه الفرضية، فإننا فى حاجة أولاً وقبل كل شىء أن نحدد الأفكار والحجج التى ربما يكون بيرجمان قد أخذها من الفيلسوف أو مصادره.

عندما استدعى بيرجمان تأثير كايلا، يذكر بيرجمان أطروحة أن الناس يعيشون طبقًا لحاجاتهم. إن كلمة «حاجات» هنا مضللة تماما، لأن تلك ترجمة لكلمة بالفنلندية والسويدية، وهى كلمة ملتبسة قد تعنى «الحاجة» أو «الاحتياج» أو «الرغبة». ورأى كايلا هو أن السلوك الإنسانى يتحدد بواسطة – ويجب فهمه من خلال – الحالات الدافعة أو «القوى»، التى تحث على النشاط وتوجهه فى وقت واحد. وإصرار كاليا على الأولوية التفسيرية للقوة الدافعة ليس مرتبطًا بمحاولة لاختزال كل التصرفات فى نوع واحد من الدوافع، مثل الدوافع أو الحاجات البيولوجية الأساسية. كما أن كايلا لا يطرح الدوافع اللذائذية، أو إرادة القوة، على أن الدافع المسيطر أو المتفرد. وبدلاً من ذلك فإن كايلا يضع تأكيدًا كبيرًا على مجموع الحالات الدافعة، والصراعات بين الأنواع المختلفة للاحتياجات والرغبات.

وهو بشكل خاص يناقش الطرق حيث الدوافع الثقافية و«الروحية العالية» للمرء يمكن أن تتصارع مع دوافعه البيولوجية «الأدنى». وذلك هو موضوع فيلم «ابتسامات ليلة صيف» (١٩٥٥)، حيث هينريك الشاب يصارع شهوته، ويندفع أحيانًا نحو الخادمة الجذابة، ويقرأ أحيانًا أخرى لها فى تعاليم لوثر المختصرة. ولقد اندمج بيرجمان فى استكشاف أكثر رهافة وأقرب إلى الرمزية فى هذا النوع من الصراع فى فيلمه «الصمت» (١٩٦٣).

إن كايلا يفكر فى الاحتياج، أو الحاجة، أو الرغبة، باعتبارها «قوة دافعة داخلية فى الكائن الحى» (كايلا ١٩٣٤، ص ٢١). وهو يلاحظ أن الأنظمة الحية ذات نزوع إلى الحركة، أو هى على الأقل تحاول أن تتحرك، من حالة من عدم التوازن إلى حالة أكثر تفضيلاً من التوازن، أنه احتياج أو رغبة، وهو «حالة من التوتر» تتطابق مع عدم التوازن فى هذا المخطط. وبالنسبة لاحتياج معين يتطابق «اتجاه» أو ميل سلوكى، والذى يستهدف العودة إلى التوازن. لقد كان كايلا متأثرًا بعلم نفس «المجال النظرى» عند كيرت ليوين، وكان فى بعض الأحيان يطبق هذه المصطلحات النظرية عند وصف الدوافع. الرغبة إذن هى «قوة نفسية موجِّهة»، وكل ما يقع فى اتجاه إشباعها يتخذ تكافؤًا متطابقًا، أو «سمة دافعة» تتناقص كلما تحققت هذه الرغبة.

والهدف المثير للجدل فى بحث كايلا عن علم النفس هو أطروحة أن «الإنسانى حيوان عقلانى». وهو يعتمد على مصادر انتقائية تمامًا (مثل الجشطالت، وعلم النفس القائم على التجربة، بالإضافة إلى خليط من الكتاب الأدبيين والفلاسفة، مثل نيتشه، وشوبنهاور، ولا روشفوكوه)، وهو يصف أشكالاً مختلفة متعددة من اللاعقلانية التى تتعارض مع المثال الفلسفى للإنسان. وهو يقول: إن هناك العديد من الأعمال الأدبية التى تقدم منظورًا أكثر بصيرة ومنطقية للسلوك الإنسانى، من الافتراضات التى تعتمد على الفلاسفة العقلانيين. والمصطلح المحورى عند كايلا، والذى يغطى أنواعًا عديدة من اللاعقلانية التى يناقشها، يمكن ترجمته بشكل أدق إلى «عدم الأصالة». إنه يقول: إن رغبات عديدة للناس غير أصيلة لأنها فى الحقيقة بدائل غير معترف بها لرغبة أخرى لم يتم إشباعها. وبدون العامل الذى يتعرف عليها ويقرها، فى تكوين رغبة جديدة، فإن القوة الدافعة لرغبة سابقة مكبوتة يمكن أن تنتقل «بالتشابه» إلى تجسيد آخر. وتتضمن الأمثلة التى يذكرها كايلا الناس الذين

يسقطون إحباطهم وغضبهم على شيء بديل فى نوبة من الإذلال أو استخدام كبش فداء، وهو بالضبط نوع السلوك الذى حدده بيرجمان على الدوام باعتباره الشكل الإنسانى «للشر». إن هذا النوع من الأشياء هدف محورى لانتقاد بيرجمان للتعصب الدينى وأشكال التعصب الأخرى فى فيلمه «الختم السابع»، حيث ينتاب المجتمع حالة من الرعب بسبب الطاعون (الذى يمكن فهمه على أنه الموت، أو العنف، أو أى نوع من أزمة اجتماعية كبرى)، وهذا المجتمع يتواءم مع الخوف بنشر تهديد بديل، أى جانب مهتم بديل عن الخطر الحقيقى (أو الظاهر). هناك فى «الختم السابع» حرق فظيع وعشوائى وبلا هدف للساحرات، وهو ما يتناقض مع كل الشخصيات المتعاطفة فى القصة، وهو تجسيد رمزى من جانب بيرجمان لتلك العملية التضليلية غير الأصيلة. كما أن هناك انتقادًا مشابهًا لإذلال البدلاء والتضحية بهم فى عدد من أفلام بيرجمان اللاحقة، مثل «آلام أنًا» (١٩٦٩). ومن أجل مناقشة تفصيلية لهذه التيمة عند بيرجمان، انظر ليفينجستون (١٩٨٢) وبلاكويل (١٩٩٧).

وأحد الأمثلة التى يسوقها كايلا على إشباع الرغبة البديلة غير الأصيلة، والتى قد تكون قد أثارت اهتمام بيرجمان بدرجة كبيرة، هو الأشكال السادية للنزعة الأخلاقية، وخاصة فى عقاب الأطفال القاسى الذين يرغمون على السلوك الصحيح، بواسطة سلطات منافقة أو مضللة، باسم سلطة أخلاقية أو دينية. بل إن كايلا يذكر حالة يتم فيها حبس طفل فى خزانة. ويكون لذلك تأثير مدمر عليه على المدى الطويل. تلك هى حالة خالصة من عالم بيرجمان، حيث رعب ولا عقلانية عقاب من هذا النوع تظهر فى أربعة من أفلامه على الأقل: «السجن» (١٩٤٩)، و«ساعة الذئب» (١٩٦٧)، و«وجهًا لوجه» (١٩٧٦)، و«فانى وألكسندر» (١٩٨٢-١٩٨٣). إن بيرجمان يحكى تجربته المرعبة عن مثل هذا العقاب فى سيرته الذاتية «المصباح السحرى» (١٩٨٧، ص ١٣، ١٤)، ويكررها بالتفصيل فى الجزء الثانى من سيرته الذاتية «صور» (١٩٩٠، ص ٣٨-٤١).

وقد يعارض البعض بالقول بأن ما وجده بيرجمان فى كايلا لم يكن ببساطة إلا ملخصًا اسكندنافيًا ملائمًا لعلم النفس الفرويدى. لكن هذا الاعتراض سوف يقدمه فقط هؤلاء الذين لم يقرأوا كايلا بالفعل. لقد كان كايلا تجريبيًا متأثرًا بدرجة كبيرة بعلم نفس الجشطالت، والفلسفة الوضعية للعلم فى مدرسة فيينا، ونظرية النظم، وكانت تعليقاته على التحليل

النفسية سلبية تمامًا. إنه يقر بأن للتحليل النفسى مفهومًا «ديناميكيًا» ملائمًا للقوى الدافعة (أى مفهوم يمكن فيه لقوة الرغبة أن تنتقل إلى شئ بديل)، لكن تلك الملاحظة لم تمنعه من أن يصنف طريقة فرويد فى التفكير على أنها «علم نفس التداعى الميكانيكى» عتيق الطراز، والذى عفى عليه الزمن (كايلا ١٩٣٤، ص ٢٣١). ويضيف كايلا أن ما هو صادق فيما يخص الدافع فى التحليل النفسى هو «ما نحن واعون به على الدوام فى معرفتنا العملية عن أنفسنا، وفى الحكمة المتراكمة لدينا عن الحياة» (كايلا ١٩٣٤، ص ٢٢٧، ٢٢٨).

ومشكلات وعى الذات أو معرفة الذات مشكلات رئيسية فى مناقشات التحليل النفسى عن اللاوعى، والتمييز بين المضمون الواضح والمضمون الكامن للحلم، والفعل، والتجسيد. وكجزء من جداله ضد التحليل النفسى، يلقى كايلا ظلالاً من الشك على أهمية التمييز بين الحالات الذهنية الواعية وغير الواعية. وهو يؤكد أكثر على التناقض بين الأصالة وعدم الأصالة، والتى تتوقف بدلاً من ذلك على سمة الوعى بالذات. وفى هذا المجال فإن كايلا يعود المرة بعد الأخرى إلى الحكاية الخرافية عن الثعلب والعنب (عندما عجز الثعلب عن الوصول إلى العنب فقال إنه عنب مر أو فاسد - المترجم)، وهى الحكاية التى تقدم نموذجًا لتجسيد النوع المحورى فى اللاعقلانية. وفى رأى كايلا، فإن أحد أسباب عدم أصالة التحول فى دوافع الثعلب هى: أن الثعلب غير واعٍ بأن السبب الوحيد فى توقفه عن الرغبة فى العنب هو أنه بات مقتنعًا بعجزه عن الوصول إلى العنب. وكايلا لا يقول إن الثعلب لا يستطيع معرفة ما يدور داخل نظامه النفسى لأن الرغبات ذات العلاقة تم قمعها، وتنتمى إلى نوع ما من «اللاوعى» العميق. إنه يقول بدلاً من ذلك هى أنه بسبب أن وعى الذات الأصيل يتطلب إقرارًا وإدراكًا للعلاقات الوظيفية الأساسية بين الأحداث الذهنية المختلفة التى تحدث فى أوقات مختلفة، فإن تجسيدًا إدراكيًا معقدًا يكون ضروريًا لمثل هذا الوعى. وفى حالات حيث لا يكون هناك دافع ليدفع النظام فى اتجاه صياغة - أو حتى محاولة صياغة - مثل هذا التجسيد المعقد، لا يحدث مثل هذا الوعى بالذات. وفى مكان وعى الذات المفقود، قد يوجد شكل ما فى مفهوم الذات غير الأصيل هو نتيجة للتفكير فى الرغبة، وهو شكل مهم آخر من اللاعقلانية فى مفهوم كايلا. وفى الحالات التى يوجد فيها نوع خاص من الدافع، يظهر وعى أصيل.

إن هذا المنظور الفلسفى يجد توضيحًا واستكشافًا معقدين فى العديد من أفلام بيرجمان، مثل رسم ملامح التفاعل بين الممرضة المريضة فى «بيرسونا» حيث يوجد مثال رائع. إن التفكير فى الرغبة يقود الممرضة فى البداية إلى الاعتقاد بأن إليزابيث فوجلر شخصية متعاطفة تتبادل العواطف، لكنها تكتشف ما كتبته فوجلر من وراء ظهرها يتداعى هذا الوهم، ويكون لدى الممرضة دافع فى الاندماج مع شكل من أشكال التفكير الصافى والواضح حول علاقتها مع المريضة. وفى استكشاف أكثر تعقيدًا وكآبة، تتحقق مشكلات معرفة الذات فى فيلم بيرجمان الوحيد الناطق باللغة الألمانية «مشاهدة من حياة عرائس الماريونيت» (١٩٨٢).

لماذا وجد بيرجمان الشاب فى أطروحة كايلا ما هو «ممزق» و«صادق بدرجة مرعبة»؟ ولأن بيرجمان لم يقل لنا السبب، فإننا سوف نأخذ مخاطرة أن نحدس. أولاً، إن أطروحة كايلا حول الطبيعة الإنسانية تشكل تحديًا خطيرًا لفكرة الكمال الإنسانى المحورية فى النظم المثالية والتقدمية. وهناك سبب محتمل آخر، هو أن كايلا شديد الانتقاد فيما يتعلق بالتفكير فى الرغبة، وإشباع الرغبة البديلة، وذلك فى مجال الدين، والذى يعنى عند كايلا الإيمان المسيحى ومؤسساته. إن كايلا يطلق على الدين الكاتدرائية العظمى لتطويع الأفكار للأمنيات، إن الثعلب بدلاً من أن يقنع نفسه بأن العنب مر، فإنه فى إحباطه يقر أنه سوف يكافأ بعنب أفضل فى الحياة الأخرى.

وهناك العديد من التفاصيل المثيرة عند كايلا التى ربما أثارت خيال بيرجمان، وعلى سبيل المثال يناقش كايلا معنى كلمة «بيرسونا» عند شوبنهاور وآخرين. وهو يمتدح قدرة الأدب على استكشاف المرض الذهنى، وخداع الذات، وأزمات الإيمان. ويبدو من المحتمل تمامًا أن مؤلف «من خلال زجاج معتم» (١٩٦١) و«ضوء الشتاء» (١٩٦٣) وجد إلهامًا فى هذه الملاحظات.

إن هناك تلميحًا واحدًا شديد الوضوح، وعمدى، إلى كايلا فى أعمال بيرجمان السينمائية. وهذا التلميح يحمل نظرة قريبة، حيث إنه بدلاً من أن يصور بيرجمان على أنه كان يقوم فقط بتجسيد أفكار كايلا فى أفلامه السينمائية، فإن هذا التلميح يثير سؤالاً حول إذا لم يكن بيرجمان قد مارس نوعًا من التفكير النقدى الخاص به حول المسائل الفلسفية

التى ناقشها كايلا. يمكنك أن تجد هذا التلميح فى فيلم «الفراولة البرية» خلال الفلاش باك الذى يصور المناقشة المحتدمة بين إيفالد بورج (جونار بيورنستراند) وزوجته ماريان (إنجريد تولين). لقد أفصحت ماريان عن أنها حامل، فيقول إيفالد إنه لا يريد أن يكون أبًا، أن العالم مزعج. إنه يكشف عن أن من العبث جلب أطفال إلى العالم، بتصور أن الأشياء قد تتحسن، وهو لا يريد أن يتحمل مسئولية سوف تجبره على أن يعيش يومًا واحدًا بعد اليوم الذى يقرره لموته. وعندما تعترض ماريان قائلة إن هذا خطأ، يكون رده المتسم بفلسفة كايلا: «ليس هناك ما يسمى صوابًا أو خطأ». إن المرء يتصرف وفقًا لحاجاته، يمكنك أن تقرئى ذلك فى كتاب مدرسى». إن هذه الجملة من الحوار تستدعى إلى الذهن تأكيد كايلا على أهمية الدافع فى تفسير السلوك، لكنها تعكس أيضًا رؤيته الوضعية عن المكانة القصوى لأحكام القيمة، والتى يصفها بأنها ذاتية وعلمية. ولكن فى هذا المجال - على الأقل - لا يجب اعتبار إيفالد «متحدثًا» باسم بيرجمان فى الفيلم، وذلك لأسباب عديدة. أولاً، إن آراء كايلا لا توجد فى «كتاب مدرسى» (هذا الجزء محذوف فى الترجمة الإنجليزية على شريط الفيلم)، وثانيًا، إن حديث إيفالد العاصف يعبر عن انفجار عاطفى كريه وغير متسق، وإذا لم يكن هناك شيء صواب أو خطأ، كما يقول، فكيف يكون كونه أبًا يشكل «مسئولية» تعوقه عن رغبته فى الانتحار؟ إن المسئولية تتضمن شيئًا يجب على المرء أن يفعله، بصرف النظر عما إذا كان يريد ذلك، وإذا لم يكن هناك صواب أو خطأ فماذا يكون أساس هذا الالتزام؟ ألا يمكن لإيفالد ببساطة أن «يتصرف طبقًا» لاحتياجاته فى أن يقتل نفسه؟ وبرغم أنه يقول بشكل واضح إنه إذا أصرت ماريان على الاحتفاظ بالطفل فإن زواجهما انتهى، فإن نغمة صوته تتغير بعد ذلك، ويخبر أباه أنه لا يستطيع أن يعيش بدون ماريان، وعندما يسأله الأب عما يعنيه بذلك، وإذا ما كان يعنى أنه لن يستطيع العيش وحيدًا، يصحح له إيفالد ويقول إنه لن يستطيع الحياة بدون ماريان. ومن الصعب أن نفهم كيف أن تعلق إيفالد الحميم بماريان يمثل مواجهة فريدة لانفجاره العدمى السابق، إلى المدى الذى تصبح فيه حاجته الأساسية هى أن يكون «ميتًا» عاطفيًا.

إن السؤال الأكثر عمومية المثار هنا هو إذا ما كان اهتمام بيرجمان بآراء كايلا حول الدافع واللاعقلانية، مصحوبًا بحماس مماثل فيما يتعلق بآراء هذا الفيلسوف الفنلندى

حول القيمة، وهى الآراء التى تعتمد على إنكار الواقع الموضوعى. وفى غياب أية تأكيدات نظرية من جانب بيرجمان، عن الموضوعات المحببة إليه حول الأخلاقيات والقيم، فإن من الصعب أن نعطى بيرجمان أى موقف فلسفى شديد التحديد. ومما له علاقة وثيقة بذلك، أن نشير إلى أنه إذا كان بيرجمان مهتمًا بالنظرة الفلسفية عن القيم، والتى تعتمد على إنكار الواقع الموضوعى، فإن «مدرسة أوبسالا» بريادة أكسيل هاجرستروم كانت ستكون مصدرًا فلسفيًا أكثر وضوحًا (انظر هاجرستروم ١٩٨٧، ١٩١١). إن ما يقوله بيرجمان حول الموضوع يكفى، لكى يلقى ظلاً من الشك على فكرة أنه كان مقتنعًا بآراء كايلا حول القيم، وأن هذه القيم «ذاتية» خالصة. إن بيرجمان يكتب - على سبيل المثال - أن «فلسفته (حتى الآن) هى وجود شر لا يمكن تفسيره، شر خبيث مرعب، والبشر هم الحيوانات الوحيدة التى تملكه. شر لا عقلانى وغير محكوم بالقانون. شر كونى. وبلا سبب» (بيرجمان ١٩٩٠، ص ٣٠٦). إن هذا الشر الخاص بالبشر، والذى علق عليه قبل نحو خمسة وعشرين عامًا، يتضح على سبيل المثال عندما يتخذ الأطفال بنوع من القسوة والأذى أحد أقرانهم كبشًا للفداء.

وباختصار، فإن أفلام بيرجمان تحتشد بسمات يغذيها منظور من اللاعقلانية والصراع الإنسانيين، واللذين لخصهما كايلا فى مقالته البحثية عن علم النفس الفلسفى. ومع ذلك فإن بيرجمان لا يلبى دعوة كايلا لمنظور علمى ويخلو من حكم القيمة عن العالم. وبشكل محدد فإن مخطط كايلا عن الأشياء يتضمن أن التكافؤ الذاتى المرتبط بالحاجات يقع خارج صلب الفهم العلمى للدافع الإنسانى. وأفلام بيرجمان تبتعد عن مثل هذا المنظور بالتعبير عن التعاطف مع الضحايا، وكراهية القسوة وتحويل الآخرين إلى ضحايا. لذلك فإن هناك التأكيد على كل من الحاجات «الإيجابية والسلبية» فى عبارة بيرجمان حول تأثير فلسفة كايلا عليه. وبالنسبة لبيرجمان، فإن الرغبات السلبية هى الرغبات المدمرة والسادية، بينما الرغبات الإيجابية التى يجب التأكيد عليها هى التى تتضمن الاشتياق إلى الوضوح والصفاء، وإلى التواصل الاجتماعى الأصيل، والاستكشاف الفاعل بدافع الفضول للعالم. وفى هذا المجال، يمكننا أن ندرك التأثر الدائم للتعليم المسيحى على بيرجمان، أنه يؤكد بشكل غير مباشر أن الفكر الذى دوَّنه فى ملحق السيناريو عن الصلب، برغم إنكاره لأى

إيمان بما هو فائق للطبيعة، فإنه يمجد المسيح على «الحكمة» التى أبداها (حكمة عدم العنف، والبصيرة النفسية)، والتى نقلها ممثلو الكنيسة غير الكاملين. ولحظة الذروة فى السيناريو تتضمن تحول الضابط الرومانى الذى أمروه بالإشراف على تعذيب وإيلام المسيح، إنه عندما لم يعد يتحمل مشهد المعاناة، تراجع إلى محجر قريب، وردد الفكرة التى سمع المسيح يعبر عنها: «اغفر لهم يا أبى، إنهم لا يعلمون ما يصنعون».

* * *

اعتراف بالفضل

العمل الذى أنجزته فى هذا الفصل حاصل على دعم منحة من مجلس منح الأبحاث»
فى منطقة هونج كونج الإدارية بالصين. وأنا ممتن كثيرًا لدعمهم الكريم. والشكر أيضًا
لكارل بلاتينيا على ملاحظاته المفيدة.

المراجع

Aristarco, G. (1966) "Bergman et Kierkegaard," *Études Cinématographiques* 46–7: 15–30.

Bergman, I. (1957) *Wild Strawberries: A Film by Ingmar Bergman*, trans. L. Malmström and D. Kushner, London: Lorrimer.

—— (1960) "Möte med Ingmar Bergman," *SR* (6 February). Typescript in Swedish Radio archives.

—— (1964) "Playboy Interview: Ingmar Bergman." *Playboy* (June): 61–8.

—— (1972) "A Program Note to *The Seventh Seal*," in B. Steene (ed.) *Focus on The Seventh Seal*, Englewood Cliffs, NJ: Prentice Hall, 70–1.

—— (1975) "Utkast till TV film om Jesu död och uppståndelse och några mänskor som deltog i dessa händelser" [Draft of a TV film about the death and resurrection of Jesus and about some people who took part in these events], unpublished ms. The Ingmar Bergman Archive, Swedish Film Institute, Stockholm.

—— (1987) *Laterna Magica*, Stockholm: Norstedts. Trans. J. Tate, *The Magic Lantern* (London: Hamish Hamilton, 1988).

—— (1990) *Bilder*, Stockholm: Norstedts. Trans. M. Ruuth, *Images: My Life in Film* (London: Bloomsbury, 1994).

—— (1994) *Femte akten*, Stockholm: Norstedts. Trans. L. Rugg and J. Tate, *The Fifth Act* (New York: New Press, 2001).

Björkman, S., Manns, T., and Sima, J. (1973) *Bergman on Bergman: Interviews with Ingmar Bergman*, trans. P. B. Austin, New York: Simon and Schuster.

Blackwell, M. J. (1997) *Gender and Representation in the Films of Ingmar Bergman*, Columbia, SC: Camden House.

Blake, R. A. (1978) *The Lutheran Milieu of the Films of Ingmar Bergman*, New York: Arno Press.

Cohen, H. I. (1993) *Ingmar Bergman: The Art of Confession*, New York: Twayne.

Cohn, B. (1970) "Connaissance de la voie," *Positif* 121: 34–40.

Gado, F. (1986) *The Passion of Ingmar Bergman*, Durham, NC: Duke University Press.

Hägerström, A. (1987 [1911]) *Moralfilsofins Grundläggning*, T. Mautner (ed.), Uppsala: Humanistiska Vetenskapssamfundet; Almqvist and Wiksell.

Kaila, E. (1934) *Personalisuus*, Helsinki: Otava. Trans. J. Gästrin, *Personlighetens psykologi* (Stockholm: Natur och Kultur, 1935).

Kalin, J. (2003) *The Films of Ingmar Bergman*, Cambridge and New York: Cambridge University Press.

Ketcham, C. B. (1986) *The Influence of Existentialism on Ingmar Bergman: An Analysis of the Theological Ideas Shaping a Filmmaker's Art*, Lewiston; Queenston, NY: Edwin Mellen Press.

Lauder, R. E. (1989) *God, Death, Art, and Love: The Philosophical Vision of Ingmar Bergman*, New York: Paulist Press.

Livingston, P. (1982) *Ingmar Bergman and the Rituals of Art*, Ithaca, NY: Cornell University Press.
—— (2005) *Art and Intention: A Philosophical Study*, Oxford: Clarendon Press; New York: Oxford University Press.
Steene, B. (2005) *Ingmar Bergman: A Reference Guide*, Amsterdam: Amsterdam University Press.

(٥٢)

تيرانس ماليك

ديفيد ديفيز

تيرانس ماليك من بين أكثر المخرجين الأمريكيين المعاصرين الذين يحتفى بهم النقاد، ومع ذلك فإنه شخص غامض إلى حد كبير، انقطعت حياته السينمائية بغياب استمر عشرين عامًا، لم يكن واضحًا أين كان واضحًا وماذا كان يعمل. وماليك يتعمد تفادى اللقاء مع وسائل الإعلام، ولم يعقد أية مقابلة صحفية منذ فيلمه الأول «الأراضى البور» فى عام ١٩٧٣. وعبر ما يزيد على ثلاثين عامًا أخرج أربعة أفلام فقط، فبعد «الأراضى البور» قدم «أيام الجنة» (١٩٧٨) و«الخيط الأحمر الرفيع» (١٩٩٨) و«العالم الجديد» (٢٠٠٥). (وله فيلم خاص هو «شجرة الحياة» ٢٠١١ – المترجم). وكان عمله من البداية يوصف بأنه «شاعرى» و«فيه رؤية»، لها علاقة باستخدامه الرائع لصورة الطبيعة، واستكشافاته السينمائية للطبيعة الإنسانية وعلاقتنا بالعالم الطبيعى.

ولد ماليك فى نوفمبر عام ١٩٤٣، فى أوتاوا إيلينويس (أو ربما فى واكو فى ولاية تكساس)، وتربى فى أوكلاهوما وتكساس. ودرس الفلسفة فى هارفارد، وعمل مع ستانلى كافيل قبل أن يذهب إلى كلية ماجدالين فى أكسفورد فى رودوس. كانت أهدافه أن يعمل تحت إشراف جيلبيرت رايل فى رسالة عن مفهوم العالم عند كير كجارد، وهايدجر، وفيتجينشتاين، لكن – وربما كان ذلك متوقعًا – لم يكن رايل مسلحًا بما فيه الكفاية للمشروع. عاد ماليك إلى الولايات المتحدة دون أن يستكمل الأطروحة، وبدا أنه سوف يتخصص للعمل فى الفلسفة الأكاديمية. وقام بتدريس الظاهراتية فى معهد ماساشوسيتس

للتكنولوجيا، كبديل لهيوبرت درايفوس، كما قام فى عام ١٩٦٩ بنشر ترجمته لكتاب هايدجر «جوهر العقل» (نورثويسترن) (ماليك ١٩٦٩).

وفى نفس العام التحق بفصل تمهيدى فى مركز الدراسات السينمائية المتقدمة فى معهد السينما الأمريكى فى لوس أنجلس. وهناك أنتج فيلمًا من ثمانى عشرة دقيقة بعنوان «لانتون مايلز»، والذى كان يعرض مع فيلم «الأراضى البور» خلال العروض الأولى لكنه سُحب بعد ذلك. وطوال عامين، اشتغل فى هوليوود كاتبًا للسيناريو وفى إصلاح سيناريوهات العديد من الأفلام غير المشهورة (انظر موريسون وشور ٢٠٠٢، ص ٢، ٣، من أجل تفاصيل عن نشاطات ماليك فى تلك الفترة). وتلقى دعمًا ماليًا مستقلاً لصنع «الأراضى البور» (١٩٧٣)، المقتبس بشكل فضفاض عن سلسلة من حوادث القتل التى تبدو عشوائية وارتكبها شارلى ستار كويذر فى الغرب الأوسط الأمريكى فى عام ١٩٥٨. واكتسب الفيلم مديحًا معقولاً عند عرضه فى مهرجان نيويورك السينمائى فى خريف عام ١٩٧٣، وتم شراؤه وتوزيعه بواسطة شركة إخوان وارنر. أما فيلمه الثانى «أيام الجنة»، فيدور فى خليج تكساس خلال الحرب العالمية الأولى، وبدأ إنتاجه فى عام ١٩٧٦ بميزانية أكبر كثيرًا من شركة باراماونت، لكنه لم يعرض حتى عام ١٩٧٨، بعد إجراء الكثير من المونتاج عليه.

وبعد عرض «أفلام الجنة»، بدا أن ماليك رحل عن هوليوود، ربما إلى فرنسا. وعاد إلى السينما فى عام ١٩٩٨ بفيلم «الخط الأحمر الرفيع»، الذى يعتمد على رواية جيمس إيرل جونز عن وقائع الموقعة الأمريكية فى جودالكانال خلال الحرب العالمية الثانية. وتعرض هذا الفيلم بدوره إلى الكثير من التعديلات خلال مرحلة المونتاج. وعند عرضه انقسم الجمهور حوله، وتم ترشيحه لسبع جوائز أوسكار لكنه لم يفز بأية جائزة، وكان هناك خلاف نقدى واسع حول مضمونه وموضوعه. أما فيلمه «العالم الجديد»، فهو يحكى حكاية جون سميث وبوكاهونتاس، وهو الفيلم الذى يحمل الكثير من التشابه فى أسلوبه ومضمونه مع الفيلم السابق. ولقد جعل كلاً من نقاد ومحبى ماليك غير متأكدين من الأرض التى يقفون عليها، برغم أن هناك الكثير من القراءات النقدية الجادة بدأت فى الظهور (انظر على سبيل المثال ماكدونالد ٢٠٠٨، موريسون ٢٠٠٧، كازينز ٢٠٠٧، مارتين ٢٠٠٧).

وفى ضوء مكانة ماليك المرتفعة وسط أهم المخرجين المعاصرين، فإن من المثير للدهشة أن يكون هناك - حتى اليوم - القليل من الدراسات النقدية عن أعماله، فهناك رسالتان أكاديميتان (موريسون وشور ٢٠٠٣، تشيون ٢٠٠٤)، ورسالة أخرى وشيكة الصدور (مارتين)، وفصل من كتاب (بيرزانى ودوتوا ٢٠٠٤)، وتقييم مقارن مع مخرجين آخرين مثل لينش وآلتمان فى فصل من كتاب عن السينما المعاصرة (أور ١٩٩٨، ص ١٦٢-١٨٧)، ومجموعتان لمقالات نقدية (باترسون ٢٠٠٣-٢٠٠٧، ديفيز ٢٠٠٨ أ). ومع ذلك، وفى ضوء تدريبه الفلسفى والمادة الفلسفية الصريحة فى أفلامه الأخيرة، فإن الكثير من المعلقين حاولوا تحديد مكان السينما الخاصة به فى المجال الفلسفى. وسوف أبدأ باستعراض المفاهيم المختلفة عن هذا المكان، وما يتعلق بذلك من دور صور الطبيعة فى أفلامه. ثم ألقى نظرة سريعة على الطرق التى اعتبرت بها أفلام ماليك تتلاعب بتوقعات الأنماط الفيلمية. وسوف ألخص فى الجزء الأخير الرؤى المتعارضة حول مضمون موضوعات أفلامه وكونها «متعددة الدلالات والمعانى»، وخاصة فى الاستخدام الخاص به للتعليق من خارج الكادر.

- الأبعاد الفلسفية فى سينما ماليك

كان أول من التفت بشكل فلسفى جاد لأعمال ماليك هو معلمه السابق ستانلى كافيل، الذى ناقش «أيام الجنة» فى مقدمة الطبعة الثانية (١٩٧٩) لكتابه «العالم معروضًا». يقول كافيل: إن ماليك «اكتشف، أو اكتشف كيف يعرف، الحقيقة الأساسية للقاعدة الفوتوغرافية للسينما: وهى أن الأشياء تشارك فى الحضور الفوتوغرافى لذاتها، إنها تشارك فى إعادة خلق نفسها على الفيلم، إنها أساسية فى صنع مظهرها» (ص ١٦ من المقدمة). «وجد طريقة لكى ينقل من أجل تأملاتنا» تيمات محورية عند هايدجر (ص ١٥ من المقدمة). وطبقًا لكافيل، فإن التجسيد السينمائى يشبه إلى حد كبير تجسيدنا الميتافيزيقى للعالم، وللطبيعة التجسيدية التى لم نعد واعين بها. إن سينما ماليك «تضع فى المقدمة» طبيعة إشارة السينما إلى ذاتها، وتنبه المتفرج إلى ذلك، كما أنها تقدم طبيعة تجسيدنا للعالم، وبذلك فإنها توقظ فينا «سؤال الوجود». ولأن الفلسفة بالنسبة لهايدجر هى مسألة «التفكير العميق» فى هذا

السؤال، فإن «أيام الجنة» ذاته عمل من أعمال الفلسفة. ولقد ألهم تحليل كافيل آخرين لكى يقدموا قراءات متأثرة بهايدجر لفيلم «الخط الأحمر الرفيع»، ليصفوه بأنه «فيلم يطمح إلى مكانة الفلسفة»، وأنه «سينما هايدجرية» (فورستينو وماكفوى ٢٠٠٣، ص ١٨٠). ومن خلال التعليق من خارج الكادر للشخصية الرئيسية ويت، فإن هذا البطل يمكن رؤيته باعتباره «يسأل سؤال «الوجود» بأسلوب فلسفى متعمد» (ص ١٨٢). وهناك قراءة بديلة متأثرة بهايدجر للفيلم تعتبر موضوعه «أعجوبة عن حقائق الوجود» كما يتم التعبير عنها بوضوح من خلال شخصية ويت (كلويس ٢٠٠٣).

وإذا كان من المفهوم إغراء الكشف عن تيمات هايدجرية فى سينما ماليك، خاصة فى «الخط الأحمر الرفيع»، فإن هناك معلقين آخرين رفضوا أية محاولة لاختزال الفيلم إلى «رسالة» فلسفية، وفى نفس الوقت وافقوا على أن التيمات الهايدجرية – أو الظاهراتية بشكل أوسع – يمكن أن تساعد فى إظهار الأبعاد الفلسفية فى السرد. وعلى سبيل المثال فإن كريتشلى (٢٠٠٢) يقول: إن الفكرة الرئيسية – التى تتجسد فى كلمات وأفعال شخصية ويت – هى أن المرء يجب أن يناضل فى مواجهة الموت، وتقلب الحياة، بنوع من «الهدوء» القريب من مفهوم هايدجر عن «القلق»، عندما يواجه «الوجود» حقيقة الوجود حتى الموت. عندما يتذكر ويت ذلك الهدوء الذى واجهت به أمه موتها، فإنه يعتبر ذلك لب الخلود. وهناك قراءة بديلة للفيلم (درايفوس وبرينس ٢٠٠٨) تعتبر أن المحور هو تمييز هايدجر بين الأفول – الموت المادى – والاحتضار – الموت الأنطولوجى – الذى يتضمن انهيارًا فى عالم «الوجود»: إن الموت الأنطولوجى، وطرق علاقتنا به، وليس الموت المادى، هو فى هذه القراءة الموضوع الحقيقى للفيلم. وهناك قراءة ظاهراتية فضفاضة لأعمال ماليك الأخيرة (ديفيز ٢٠٠٨ ب) ترى أن هذه الأعمال متأثرة بفلسفة ميرلو بونتى، أكثر من هايدجر، لأنها تدور حول موضوعات تتعلق بالطبيعة المتجسدة للإدراك الإنسانى ولدور الإنسان فى ذلك، وهو ما يفسر «خطة أكبر» توضح عدم اهتمام ماليك بتقديم دوافع عادية لتصرفات شخصياته.

ومع ذلك، فإن هناك معلقين آخرين يضعون أفلام ماليك فى مجال فلسفى أو روحى مختلف تمامًا. إن هناك عناصر سردية محددة فى فيلم «أيام الجنة» – مثل «طاعون»

الجراد والنار التى تصيب المزارع (موترام ٢٠٠٣، سيلبرمان ٢٠٠٣) - والأبعاد الفلسفية أو الدينية الواضحة فى التعليق من خارج الكادر فى «الخط الأحمر الرفيع» و«العالم الجديد»، قد شجعت قراءات لهذه الأفلام من خلال الرمزية اليهودية المسيحية وأساطيرها. وهذه السمات قد قادت البعض أن يروا فى لب سينما ماليك تعبيرًا عن «شوق جنة عدن إلى استعادة كلية الوجود، وتلك الحالة الراضية من التكامل مع ما هو طبيعى وخيِّر داخل أنفسنا، وبدون أنفسنا» (موترام ٢٠٠٣، ص ١٤). وعبَّر معلقون آخرون عن «تجسيد أسطورة جنة عدن» (سيلبرمان ٢٠٠٣، وانظر أيضًا تشيون ٢٠٠٤، ص ٨)، وعما فى «الخط الأحمر الرفيع» من «إعادة ابتكار أسطورة السقوط الإنسانى من الجنة من خلال الوعى السياسى بحقبة فيتنام» (ستريماس ٢٠٠٣، ص ١٣٩). وطبقًا لإحدى هذه القراءات فإن «سرد ماليك يقدم موعظة عن انتصار الروح. والمونولوج الأخير هو صلاة للروح المحركة التى تبدأ بسؤال أكثر دينية وروحانية. وتنتهى بنوع من مباركة الخلاص التى تؤكد موقف ويت» (سيلبرمان ٢٠٠٣، ص ١٧٠).

وبشكل قريب من هذه التأويلات لسينما ماليك، ومتداخل معها أيضًا فى بعض الأحيان، هناك قراءات تشير إلى نوع مختلف من الروحانية الموجودة فى أفلامه، التى تقف إلى صف نزعة التسامى الأمريكية من ذلك النوع الذى شرحه إيمرسون (باور ٢٠٠٣) وثورو (مورترام ٢٠٠٣). وبالنسبة للنزعة، الفلسفية المتسامية، فإن الكون يتألف من عنصرين، «الطبيعة» و«الروح»، ويمكن للمرء أن يحقق الاتحاد مع روح العالم من خلال الاتصال مع الطبيعة. والقراءة «المتسامية» تشير إلى وجود تيمات عديدة فى تعليق ويت من خارج الكادر فى «الخط الأحمر الرفيع»، الحديث أن «لكل البشر روحًا كبرى واحدة»، أو كجزء من «ذات واحدة»، تحاول أن «تلمس المجد»، وتردد بشكل مباشر أصداء إيمرسون عن «التماع كل الأشياء»، ومن خلال ذلك يمكننا أن نفهم «الهدوء» و«الخلود» اللذين تحدث عنهما ويت فى مناقشته وفاة أمه وعلاوة على ذلك، فليس من الصعب أن نرى كيف أن تعليق بوكاهونتاس وسميث من خارج الكادر فى «العالم الجديد» يمكن أن يكون ملائمًا لقراءة مماثلة. ومكان صور الطبيعة فى الفيلمين الأولين قد تم تفسيرها أيضًا بهذه الطريقة.

وبإدراك أهمية فكرة «التماع» الطبيعة، هناك حجج (بيرزانى ودوتوا ٢٠٠٤) تقول بأن فيلم «الخط الأحمر الرفيع» يطرح أخلاقيات تشبُه الإنسان بقطعة فحم أخذت من النار. والتعليق الأخير من خارج الكادر لويت يعبر عن إمكانية الوصول إلى رؤية حيادية وإن كانت متعاطفة للحياة فى كل أوجهها، وإمكانية «مجتمع بلا أسماء مرتبط معًا بغياب الفردية والقيادة (ص ١٦٥)، وهو ما ينعكس فى التجسيد المادى للطبيعة فى الفيلم، والذى يعبر عن «أنطولوجيا للمحايثة الكونية»:

إن أسطح كل الأشياء «ترتجف» من وجود كل الأشياء الأخرى بداخلها. إن ويت يؤكد أن هناك حقًا عالمًا آخر، ولكن فى «هذا» العالم الذى يعيش فيه مستودعًا هائلاً من الأسطح، المستعدة لأن «تنفتح» لكى يتم معرفتها، والترحيب بها، ولكى تتلقى ما هو بخارجها ومحايث لها فى الوقت ذاته» (ص ١٦٩).

- الطبيعة فى أفلام ماليك

الآن نناقش تيمة ثانية وذات علاقة فى المناقشة النقدية حول سينما ماليك - مكان الطبيعة فى أفلامه، مثل التجسيدات البصرية المذهلة للطبيعة عنده، خاصة لقطات الضوء وهو يمر من الشجر العالى الكثيف، والمياه، والعشب الذى تتلاعب به الريح، وسقوط أشعة الشمس، والحياة الحيوانية والطبيعية التى تسكن أفلام ماليك بعد «الأراضى البور». وليس من الغريب أن القراءات المختلفة لهذه التيمة فى أفلامه مصحوبة بتفسيرات متعارضة تمامًا لتجسيدات الطبيعة تلك. وفى القراءة الهايدجرية العامة لفيلم «الخط الأحمر الرفيع» على سبيل المثال (كريتشلى ٢٠٠٢)، يعبر الفيلم عن مفهوم للطبيعة متأثر بالنزعة الطبيعية (التى تؤمن بالصراع على مستوى الغرائز الأولى - المترجم). وكما يلاحظ تول، فإننا عندما ننظر إلى الطبيعة، غير مفتونين بها، نرى القوى المتحاربة «القاسية» التى تصنع إطارًا للدراما الإنسانية عن الحرب، لكنها قوى غير مبالية على الإطلاق بالأهداف والنيَّات الإنسانية. والموت الإنسانى ليس إلا تجسيدًا آخر لقسوة الطبيعة، ورد الفعل الإنسانى الصادق الوحيد تجاه الموت هو السكون.

وبقراءة الفيلم باعتباره «أسطورة جنة عدن»، فإن الطبيعة «علامة قوية على الخير الأعلى»، والصور الطبيعية للضوء والريح والشجر والسماء «تقوم بوظيفة الجسر إلى عالم آخر وعلامة على وجوده» (موترام ٢٠٠٣، ص ١٥). وأحد المعلقين يعتبر أن التيمة المحورية فى «الخط الأحمر الرفيع» هى أن الطبيعة لا تستطيع القيام بوظيفتين متعارضتين فى وقت واحد، هل هى قاسية أم رحيمة، هل هى جميلة أم قبيحة؟ ومشكلة الفعل الإنسانى فى مواجهة ذلك: «فى العناصر البصرية لمناظر الطبيعة يستطيع ماليك بأقصى قدر من الوضوح أن يعبر عن رؤيته للعالم، باعتبارها فردوسًا مفقودًا، وقد أحيط بالظلام والموت، لكن من المتاح له أن يحصل على الخلاص من خلال إشعاع الفعل الإنسانى الفردى الذى لا يعرف الأنانية» (سيلبرمان ٢٠٠٣، ص ١٧١). وبالنسبة للمفسرين المتساميين لهذه الأفلام، فإن الطبيعة يتم تقديمها كعالم روحى، تواصل مع ما يسمح لنا بأن نتسامى فوق صراعنا الفردى الذى يتجسد فى الحرب. وفى هذا المجال، فقد قال البعض (باور ٢٠٠٣) إن أفكار ويت، وأفكار الفيلم ككل، تردد أصداء أفكار إيمرسون، كما جاءت فى بيانه للفلسفة المتسامية بعنوان «الطبيعة»، بأنه من خلال التواصل المنفرد مع الطبيعة يمكن للمرء أن يحقق روحانية جماعية، ويتغلب على الذات، لكى يصبح «حدقة عين شفافة».

والمعلقون الذين كتبوا عن سينما ماليك قد افترضوا بشكل عام أن هناك استمرارية فى معالجته لموضوع الطبيعة. وبالنسبة لأصحاب نزعة التسامى – كما رأينا – فإن من الممكن رؤية ماليك باعتباره يستخدم الطبيعة والجمال الطبيعى فى أفلامه الثلاثة الأولى على أنها «علامة قوية على الخير الأسمى»، وبشكل بديل فقد قيل إن صور الطبيعة فى أفلام ماليك الثلاثة الأولى تؤدى وظيفة «الخلفية الملائمة للحركة من البراءة إلى التجربة وقد خيم عليها حلم الفردوس» (سيلبرمان ٢٠٠٣، ص ١٦١). كما أن هناك آخرين (موريسون وشور ٢٠٠٣) يرون أن أفلام ماليك تجسد بشكل فضفاض فلسفة هايدجر عن الطبيعة. ويعتبر «الخط الأحمر الرفيع» بشكل خاص مهتمًا بما يدعوه هايدجر «الطبيعة البدائية أو الأساسية»، الطبيعة باعتبارها القوة الطاغية، الموجودة بالنسبة لنا والخفية عنا فى الوقت ذاته.

ومن الناحية السطحية فإن الدور الذى يعطى للصور الطبيعية فى «الخط الأحمر الرفيع» و«العالم الجديد» يبدو دورًا مختلفًا عن ذلك الذى لمثل هذه الصور فى الأفلام الأولى. فى «الأراضى البور» تقدم الطبيعة إطارًا لنشاطات كيت وهوللى، لكنه إطار لامبالٍ. إن لقطات الطبيعة مدمجة فى مادة القصة (جزء من المادة الأصلية وليست مضافة من الفنان عليها - المترجم). ومن النادر أن تجد لها تفسيرًا بأنها تعلق بشكل ما على السرد، وربما كانت هذه هى الحالة عند تجسيد الطبيعة خلال فترات سكون كيت وهوللى فى الغابة، حيث تبدو الصور معبرة عن الحالات الذاتية للشخصيات أكثر من كونها مكانًا طبيعيًا للحدث. وفى «أيام الجنة»، برغم أن لقطات الطبيعة ساطعة وقد لمسها ضوء «الساعة السحرية» لما بعد الغروب مباشرة، فإنها من داخل مادة الموضوع. ولكن بدلاً من أن تكون مجرد إطار محايد بالنسبة لتصرفات الأبطال، فإن لقطات الحيوانات والطبيعة يمكن أن تتنبأ بالحالات الوجدانية لهم أو تردد أصداء هذه الحالات عندما تقدم علاقة موضوعية بها. ومع ذلك، وفى فيلم «الخط الأحمر الرفيع»، فإن لقطات جمال الطبيعة تستخدم باعتبارها علامات ترقيم للمشاهد بطريقة أقل ارتباطًا بمادة الموضوع، خاصة فى المشاهد الافتتاحية والختامية. إن الطبيعة كما تقدمها هذه اللقطات تبدو أكثر انفصالاً عن الدراما الإنسانية التى تتكشف أمامنا. وإذا كانت صور الطبيعة فى «العالم الجديد» أكثر ارتباطًا بالسرد، فإن مضمونها البصرى ودورها يذكراننا تمامًا بفيلم «الخط الأحمر الرفيع»، وبالفعل فإن العديد من الصور الطبيعية للضوء والمياه فى الفيلمين يمكن استبدالها ببعضها البعض، وفى الفيلمين تبدو هذه الصور كأنها تمنح مستوى دلاليًا إضافيًا يمكن أن يلعب ضد كل من السرد والعناصر الدلالية الأخرى فى الفيلم، مثل التعليق من خارج الكادر (انظر أسفل).

والدراسة الأكثر تفصيلاً لمفهوم ماليك عن الطبيعة فى أفلامه الأخيرة يمكن أن تجدها فى دراسة حديثة (ماكدونالد ٢٠٠٨) تحدد الاهتمام الغالب عند ماليك بـ «طبيعة» الطبيعة الإنسانية، وترى أن هذا الاهتمام تم استكشافه على نحو أكمل فى «العالم الجديد». ويقول ماكدونالد: إن قرار ماليك بأن يتبع خطى شركة ديزنى فى فيلمها «بوكاهونتاس»، فى تقديم القصة على أنها «رومانس» بين سميث وبوكاهونتاس - لا تجد أساسًا فى الحكايات التاريخية التى رواها سميث نفسه - يمكن فهمه بشكل أفضل إذا افترضنا أن ماليك كان

يرغب فى أن ينصرف المتفرج إلى حد كبير عن الاهتمام بالسرد، لكى يندمج مع المستوى الأعمق لموضوع الفيلم. كما يذكر ماكدونالد دليلاً على اهتمام ماليك بالتعبير عن مثل هذه الرغبة للمتفرج، وذلك باقتباس بعض لقطات «بوكاهونتاس» فى العالم الجديد»، واستخدام ممثلين فى هذا الفيلم الأخير كانوا قد قاموا بأداء أصوات نفس الأدوار فى فيلم شركة ديزنى. ويؤكد ماكدونالد أنه يجب ألا يقرأ «العالم الجديد» فى المستوى «السطحى»، باعتباره يكشف عن التشابهات الإنسانية وراء الاختلافات الثقافية الظاهرة – كما هى الحال فى فيلم ديزنى – بل على أنه تأمل «لطبيعة الطبيعة الإنسانية»، وبالتالى عن «الحرب الحقيقية فى قلب الطبيعة». إن التعليق من خارج الكادر لكل من سميث وبوكاهونتاس تعبر عن رغبة مشتركة فى فهم كيف أن الطبيعة الإنسانية على علاقة بالطبيعة بشكل عام. والميتافيزيقا عند ماليك تتضمن المادية، النيتشوية فى صفاتها العامة، والتى ترى العقل، وفكرة الذات العاقلة التى توجد بشكل منفصل عن الطبيعة، باعتبارهما تعبيرًا آخر عن الطبيعة. العقل الإنسانى يكشف إذن عن أنه مجرد تعبير عن العقلانية «العمياء» للطبيعة، التى اسمًاها نيتشه إرادة القوة.

- ماليك والنمط الفيلمى

الطريقة التى تقوم بها صور الطبيعة بوظيفة باعتبارها مستوى دلاليًا مستقلاً فى أفلام ماليك الأخيرة تكشف عن واحدة من أهم السمات الأسلوبية الأخاذة عنده، وهى تعدد الدلالة. وكما سوف نرى حالاً، فإننا فى حاجة إلى أن نوازن بين السرد وصور الطبيعة على خلفية أحد العناصر الدلالية فى أفلامه الأخيرة، وهو التعليق من خارج الكادر غير المرتبط بمادة الموضوع، وذلك إذا أردنا حقًا تقييم القراءات المختلفة لهذه الأفلام. ومن المهم فى البداية أن نشير باختصار إلى سمة نوقشت كثيرًا على نطاق واسع فى سينما ماليك، وهى الطرق التى يُعتمد بها – ويشتبك – التوقعات لدى المتفرجين تجاه أنماط الأفلام.

ليس من الصعب أن ننسب أفلام ماليك إلى أنماط سينمائية تقليدية، ونقارنها بأفلام معاصرة أخرى تنتمى إلى النمط ذاته. إن كلاً من «الأراضى البور»، وفيلم آرثر بين «بونى وكلايد» (١٩٦٧) يمكن أن ينسب إلى نمط فيلم «الطريق والخارجين عن القانون» (كامبيل

٢٠٠٣، أور ٢٠٠٣)، وهناك الكثير من الكتابات التى واكبت العرض، التى تقارن كلاً من «الخط الأحمر الرفيع» و«إنقاذ الجندى رايان» (١٩٩٨) باعتبارهما من أفلام الحرب (انظر فلاناجان ٢٠٠٣). ويبدو فيلم «أيام الجنة» منتميًا إلى نمط الويسترن، أما «العالم الجديد» فإلى الدراما التاريخية الكبرى ذات القصد الإنسانى. ولكن بينما كل أفلام ماليك تقوم بوضوح بافتراض توقعات نمطية معينة من المتفرج، فإن المعلقين قالوا إنه فى ضوء أن هذه الأفلام تثير هذه التوقعات ثم تفشل فى إشباعها، فإن ذلك يحدث سعيًا إلى هدف آخر مختلف عن مجرد تطوير النمط الفيلمى أو تنقيحه.

لقد قال (ماكجيتيجان ٢٠٠٣) إن «أيام الجنة» يحتوى على كل العناصر المطلوبة لنمط الويسترن، ومع ذلك فإن أيًا من هذه العناصر لا يلعب دوره المعتاد فى السرد الكلى. إن لدينا فى هذا الفيلم مهمة العمل فى الأرض، لكن من يقوم بها هنا هم عمال نازحون، كما أن هناك بطلاً «رسميًا» (المزارع) الذى يفشل فى أن يصبح طبيبًا، وبطلاً «خارجًا عن القانون» (بيل) الذى يتم عقابه بدلاً من خلاصه. وليست هناك إشارة فى النسخة النهائية من الفيلم على زمالة الرجال، وهى سمة من سمات أفلام الويسترن، وانتقام الرجل المساعد فى المشاهد الختامية يفشل فى أن يغلق السرد كما يحدث فى أفلام الويسترن، وهو انتقام يبدو بلا معنى أكثر من كونه تطهيريًا، سواء بالنسبة للشخصية أو المتفرج. الهدف الذى يحدد هذا النمط إذن (ماكجيتيجان ٢٠٠٣، أور ٢٠٠٣) هو هنا الكشف عن طبيعة الوهم فى «أسطورة» الويسترن، بهدف تقديم فهم أوضح للتاريخ الذى تحول فيما بعد إلى أسطورة.

ويمكن تقديم تحليل مماثل لفيلم «الخط الأحمر الرفيع»، وتوقعاتنا عن «نمط أفلام الحرب» هى أن السرد سوف يتم بناؤه بشكل محكم، وسوف يقدم مشاهد عديدة للحرب يكون هدفها تحقيق هدف مشترك، أو الفشل فى تحقيقه، عندما ينتهى الفيلم. إننا نتوقع أنه سوف يتم التمييز بين السمات الفردية للشخصيات حتى يتعرف إليها المتفرج، وما سوف يتم تحقيقه يعتمد على المهارات المختلفة، وزمالة «شلة الإخوة» الذين يعملون معًا. ومع ذلك، وفى حالة «الخط الأحمر الرفيع»، فإنه يتم إحباط هذه التوقعات بشكل دائم، «إن العديد من الشخصيات صعبة التمييز عن بعضها البعض. ثم هناك معركة أخرى، لا يبدو أنها تقدم حلاً لأى شىء، كما أن تقوم بدور الذروة المضادة» (ماكجيتيجان ٢٠٠٢،

ص ٥٠). وكما فى حالات الاختلاف عن النمط فى «أيام الجنة»، فإن هذه الاختلافات فى «الخط الأحمر الرفيع» تبدو كأنها تخدم اهتمامًا أسمى بتقويض النمط الفيلمى، وتقديم تجسيد سينمائى أكثر واقعية لواقع الحرب المعاصرة (فلاناجان ٢٠٠٢).

- سينما تعدد الدلالة عند ماليك ودور التعليق من خارج الكادر

أفلام ماليك من بين أكثر النماذج المعاصرة المحتفى بها فى الفن السينمائى، وربما كان من المتوقع أن أعمال الفن العظيمة سوف تدعم العديد من التفسيرات. ولكن نطاق وتنوع القراءات، وخاصة فى أفلام ماليك الأخيرة، تستدعى تفسيرًا ما. وربما يساعد عاملان فى تفسير السبب فى أن هذه الأفلام تُقرأ بالعديد من الطرق المختلفة تمامًا.

أولاً، وحتى فى حالة فيلم تقليدى نسبيًا مثل «الأراضى البور»، فإن طبيعة التعليق الغامض الذى تلقيه هوللى يتطلب أن نقيم كيف أن الأنواع المختلفة لعناصر المضمون تقيم علاقات بين بعضها بعضًا، وتحدد معنى الفيلم. وفى حالة «الخط الأحمر الرفيع» – وهو أكثر أفلام ماليك تعقيدًا من حيث الأسلوب والدلالة – فإن هناك على الأقل أربعة أنواع مختلفة من عناصر المضمون مغزولة فى نسيج تجربة الفيلم، وكل مشهد يحتوى على اثنين على الأقل من هذه العناصر فى نوع من التجاور. هناك أولاً «سرد الحرب»، فى نوع غير مألوف على الإطلاق، وبشكل سلسلة من فقرات ومراحل موقعة جودالكانال. وثانيًا – وكما لاحظنا سابقًا – فهناك التعليقات من خارج الكادر، بعضها يثير أسئلة فلسفية أو شبه دينية حول الخير والشر، وطبيعة وأصل الحرب بالعديد من المعانى، وكيف يحسن المرء التصرف فى وجه ما تمثله الحياة. وبالإضافة إلى التعليقات من خارج الكادر – ومصاحبة لها أحيانًا – فإن هناك مشاهد فلاش باك مرتبطة بشخصيات محددة. وثالثًا – وكما رأينا – فإن هناك تجسيدات مذهلة للطبيعة. وأخيرًا، فإن هناك شريط صوت موسيقيًا، يحتشد بالألحان الدالة (لاتيموتيف) والعناصر الثقافية ذات الدلالة – مثل اقتباسات عن تشارلز آيفز فى «سؤال لم يجب عنه»، وقيام المؤلف الموسيقى هانز تزيمر بتطوير الأفكار اللحنية من موسيقى كنسية، والتى تظهر فى أول الفيلم وآخره. والمتفرج الذى يحاول فهم معنى تيمات الفيلم يجب أن يسعى إلى تحديد كيف أن هذه العناصر تتفاعل. وعلى سبيل

المثال، هل يمثل السرد – أو يتساءل حول – الأفكار التى يتم التعبير عنها فى التعليق من خارج الكادر، أم أن هذه الأفكار تسهم بشكل آخر فى تحقيق معنى الفيلم؟ هل تقوم تجسيدات الطبيعة بصنع إطار، أو تقديم تعليق، أو تزخرف بشكل معبر، للسرد وخطوطه المتسائلة؟ أم أننا فى الحقيقة نخطئ إذا فكرنا أن هذه الخطوط المتفاوتة تتحد لخدمة تجسيد معنى سائد؟

وثانيًا، إن من الصعب إعادة بناء مقاصد صانع الفيلم. سيناريوهات أفلام ماليك بعد «الأراضى البور» كانت تترك الكثير بدون توضيح، وذلك لأن المكونات الكبرى للأفلام – مثل التعليق من خارج الكادر فى «أيام الجنة» و«الخط الأحمر الرفيع» – أضيفت فى مرحلة المونتاج (انظر الفصل الرابع من موريسون وشور، ٢٠٠٣، لأفكار بالغة الأهمية عن صنع ماليك لأفلامه، وقد اعتمدت على هذا المرجع فى الفقرات التالية). وعلاوة على ذلك فإن المشهور عن ماليك نفوره من مناقشة مضمون تيمات أفلامه (أو عناصر أخرى منها). ولدينا كمصادر تفسيرية مقابلتان صحفيتان فقط أجريتا بعد عرض «الأراضى البور»، وبعض المقابلات مع المصورين والممثلين الذين عملوا معه، ودى فى دى عن صنع «العالم الجديد» دون مشاركة مباشرة مع ماليك.

وكنتيجة لذلك، فإن من المستحيل أن نفرق بين الأسئلة عن مضمون الأفكار فى سينما ماليك، وأسئلة الأسلوب. وأفلام ماليك بعد «الأراضى البور» قد تم توليها خلال مرحلة المونتاج بالتلاعب بالمادة التى تم تصويرها – خاصة من خلال إضافة التعليق من خارج الكادر، وإعادة مونتاج المضمون البصرى. ولتوضيح التعقيد التفسيرى لهذه الأفلام، يمكننا التركيز على إسهام أحد العناصر المهمة للمضمون فى أسلوب ماليك السينمائى، هذا العنصر هو التعليق من خارج الكادر. إن السينما المعاصرة لا تعتبر التعليق من خارج الكادر من بين أدواتها المعتادة، لكنها عندما تستخدمه فإنها تفى بوظائف سردية محددة – بدعم السرد المقدم بصريًا بملء الفراغات، أو بتقديم أفكار أعمق ورؤية أشمل لدوافع وذاتية شخصية ما ينسب إليها التعليق من خارج الكادر.

ومن الملاحظ أن التعليق من خارج الكادر سمة بارزة فى كل أفلام ماليك. برغم أن وظيفته تزداد فى غرابتها فيلمًا بعد فيلم. وأقرب استخدام لما هو معتاد فى التعليق من خارج الكادر يأتى فى «الأراضى البور» من خلال هيولى تقف بالنسبة للسرد فى مكان غير

محدد فيما وراء زمن السرد المقدم بصريًا، إنها تشارك المتفرج فى أفكارها حول الأحداث المصورة. وحتى هنا فإن استخدام ماليك للتعليق من خارج الكادر متفرد لسببين: الأول هو أنه يستخدم الصوت النسائى، وهو بشكل واعٍ يصوغ هذا التعليق وفقًا للرواة الأطفال فى الروايات الأدبية، مثل هاك فين (ووكر ١٩٧٥)، والثانى، ومثل بعض الرواة الأدبيين، فإن هوللى ليست راويًا «موثوقًا به» لما يدور، ليس لأنها تسىء تفسير «ما يدور» بالمعنى الضيق للكلمة، ولكن لأنها تفشل فى فهم «ما يدور» بالمعنى الأخلاقى أو الإنسانى. كما أن البعض (موريسون وشور ٢٠٠٣) يرون ذلك باعتباره عنصرًا مهمًا فى الرؤية الساخرة للفيلم فيما يتعلق بالأحداث التى يتم تصويرها، والمفارقة التى تحملها هذه الرؤية.

كما يقدم فيلم «أيام الجنة» تعليقًا من خارج الكادر للفتاة الصغيرة ليندا، الشقيقة الأصغر بكثير لبيل. لكن التعليق من خارج الكادر يفشل مرة أخرى فى أن يؤدى وظائف معتادة، بسبب المنظور المراوغ، والساذج (بالنسبة للمتفرج) أحيانًا، والذى تنظر به ليندا إلى الأحداث، وبسبب غياب التعليق على أجزاء مهمة عديدة من الحدث. وبالتالى الفشل فى تقديم نوع من الفهم للدوافع التى يتم تقديمها عادة من خلال مثل هذا التعليق. وهناك اختلاف ملحوظ آخر هو: أن من الواضح أن التعليق من خارج الكادر قد تم التفكير فيه وإضافته فى مرحلة المونتاج، خلال تعرض الفيلم لتغيرات كبيرة سبقت عرضه.

وفى فيلم «الخط الأحمر الرفيع»، يختلف استخدام ماليك للتعليق من خارج الكادر اختلافًا أكبر وأعمق مع التقاليد السينمائية. وفى الحقيقة أن ما سوف يعتبره المرء وظيفة هذه التعليقات سوف يؤثر بقوة على تفسيره للفيلم ككل. ومرة أخرى، فإن التعليقات من خارج الكادر. فيما عدا استثناءات قليلة جدًا - أضيفت خلال مرحلة المونتاج. وهذه التعليقات واحدة من أداتين مهمتين تقفان فى علاقة موضوعية مع السرد البصرى، والأداة الأخرى هى الفلاش باك، والذى يستخدم لكى يجسد مراحل سابقة فى حياة شخصيات معينة. وبينما يكون من الواضح دائمًا من هى تجارب ما نراه فى الفلاش باك، فإنه يمكن أحيانًا، وبقدر من السهولة، أية شخصية يعود إليها التعليق من خارج الكادر. وحيثما يكون مصدر التعليق من خارج الكادر واضحًا، فإن هذا بسبب الصوت نفسه، أو بسبب الصور المرتبطة بالتعليق، أو توقف الكاميرا عند الشخصية التى تقوم بالتعليق بطريقة

توكيدية. وفى مثل هذه الحالات، يكون وظيفة التعليق واضحة نسبيًا – أن تجسد ذاتية الشخصية، وبذلك تقدم «كثافة» نفسية، بدون التعليق كانت ستغيب. إن تعليق بيل من خارج الكادر يمثل عدم افتتانه المهنى (بالحياة العسكرية – المترجم)، ويمثل تعليق ويلش نظرية الشخصية إلى الحرب – إن كل ما يدور هو عن «الملكية»، وكيف يمكن للمرء أن ينجو بأن يصنع من ذاته «جزيرة».

لكن العديد من التعليقات من خارج الكادر الأخرى تلعب دورًا غامضًا ملتبسًا، يبدأ بأول جملة فى حوار الفيلم: «ما تلك الحرب فى قلب الطبيعة؟». إن هذا التعليق ينسب عادة إلى شخصية ويت، مثل معظم التعليقات الأخرى التى لا تلعب بوضوح دورًا فى «كثافة الشخصية» على النحو الذى سبق ذكره. لكن بعض التعليقات من خارج الكادر صعبة فى أن تنسبها لصاحبها، وقد تنسبها لآخرين. وعلى سبيل المثال فإن هناك تعليقًا مهمًا لتيمة الفيلم، يقارن بين طريقتين يمكن بهما رؤية طائر يحتضر، ويبدو أن التعليق ينتمى إلى ويت، بسبب مضمونه، لكنه مصحوب بصريًا بلقطات لشخصية ويلش وهو يسير بين الأخشاب المشتعلة التى بدأت فى الانطفاء فى المعسكر، وإلقاء التعليق يتم بصوت لا يبدو مطابقًا لصوت التعليقات الأخرى. ومع ذلك حاول بعض النقاد نسب كل تعليق لصاحبه، اعتمادًا على الفكرة التقليدية أن التعليق من خارج الكادر ينتمى إلى الشخصية التى ننظر إليها، مما أدى إلى بعض النتائج الغريبة التى بلا معنى، فى ضوء بقية الفيلم (انظر على سبيل المثال، كلويس ٢٠٠٣). كما استنتج آخرون أن هذه التعليقات من خارج الكادر لا تنتسب إلى أية شخصية بعينها. ومع ذلك فيبدو من الواضح أن أغلبها على الأقل يعود إلى ويت. إننا يمكن أن نسمى هذه التعليقات – والمتسائلة فى طبيعتها، وتسأل أسئلة جوهرية حول طبيعة الشر ووجوده فى العالم – تعليقات ويت من خارج الكادر.

ما وظيفة تعليقات ويت من خارج الكادر؟ هل هى طرق لزيادة «كثافة شخصيته من خلال إظهار أنه – خلف مظهره وسلوكه الهادئ – هناك تيار من التساؤل الفلسفى العميق؟ وإذا كان الأمر كذلك، فإن من الغريب أن دور التساؤل الفلسفى يجب إعطاؤه لويت وليس ستاروس (بيرزانى ودوتوا ٢٠٠٤). كما أن هذه التعليقات تبدو أيضًا كأنها علاقة بالسرد المقدم بصريًا على نحو مختلف من تعليقات كثافة الشخصية. والمرتبطة أكثر

بأحداث محددة فى السرد، أو بالفلاش باك. أما تعليقات ويت من خارج السرد فهى أقل ارتباطًا بمادة الأحداث ذاتها، وهى تظهر فقط عندما لا يكون ويت موجودًا (مثل المونولوج الافتتاحى)، أو بعد أن يموت (المونولوج الختامى).

وبرغم هذا الاختلاف عن المعتاد، إذا اعتبرنا أن تعليقات ويت من خارج الكادر دخولاً ... رعيه خلال المعركة، قد نصبح متعاطفين مع القراءة الهايدجرية للفيلم، وطبقًا لها فإن ويت منخرط فى النشاط الفلسفى الأساسى لطرح سؤال «الوجود». وبشكل بديل، قد نستطيع ببساطة أن ننسب لكل التعليقات من خارج الكادر وظيفة واحدة هى المساهمة «فى بناء الشخصية، بتركيب الوقائع غير الشخصية مع جماليات تيار الوعى» (موريس وشور ٢٠٠٣، ص ٢٦). لكن هناك آخرين يأخذون موقفًا متشككًا، فهم يصرون على أن تعليقات ويت من خارج الكادر «مهمة لمعنى الفيلم، لكن لها وزنًا ذهنيًا وثقافيًا قليلاً جدًا»، (بيرزانى ودوتوا ٢٠٠٤، ص ١٣٢). ووظيفة هذه التعليقات هى تقديم خلفية للتساؤل المطروح بالكلمات، وهو التساؤل الذى ليست له إجابة بالكلمات، إنه فى التجسيد البصرى لطريقة ويت فى الاندماج بصريًا مع العالم، حيث تكمن إجابة هذه الأسئلة.

إن التعليقات من خارج الكادر فى «العالم الجديد» ملغزة بطريقة مختلفة. ليست هنا صعوبة فى أن ننسبها للشخصيات، وهى أساسًا بصوتى سميث وبوكاهونتاس، له دور سردى مهم. وحتى فى أكثر أشكالها تجريدية، فإنها تبدو إلى حد ما تضرب بجذورها فيما يحدث للشخصيات. وفى شكلها التساؤلى، فإنها تذكر بتعليقات ويت من خارج الكادر، لكنها موزعة على نحو غير متساوٍ فى الفيلم. والفرق الآخر بينما هو أنه فى «العالم الجديد» ليس هناك فلاش باك أو «كثافة شخصية»، وهى – فيما عدا تعليقات رولف من خارج الكادر – تشبه تعليقات ويت من خارج الكادر، فهى غير مرتبطة بقوة بمادة الأحداث، وهى تساؤلية بشكل عام فى الشكل، وتقدم مستوى دلاليًا مختلفًا عن المستوى الذى يقدمه السرد. وما هو غامض فى «العالم الجديد» هو العلاقة بين التعليقات من خارج الكادر، والسرد المقدم بصريًا، وهو الأمر الذى عالجه ماكدونالد فى البحث السابق ذكره (٢٠٠٨).

هل هناك أى شىء يوحد تلك الاستخدامات المختلفة لأداة التعليق من خارج الكادر؟ وفى كل أفلام ماليك، من الملاحظ أن التعليقات من خارج الكادر تقدم للمتفرج تيارًا من

التفكير المتأمل الذى يختلف عن أحداث الشخصيات. وهى نادرًا ما تمثل دافعًا لهذه الأفعال أو تنويرًا لها، ومع ذلك فإن هناك استثناء مهمًا هو التعليق من خارج الكادر الذى يقوم بوظيفة «تكثيف شخصية» تول فى «الخط الأحمر الرفيع»، برغم أنه يجسد فى العديد من الحالات الطريقة التى تعايش بها الشخصية تفاعلها مع العالم. كما أن ماليك يتحاشى أيضًا استخدام الحوار لتوضيح دوافع الشخصيات، وهو يتخلص أثناء التصوير من مثل هذا الحوار الذى كان موجودًا فى سيناريوهات «أيام الجنة» و«الخط الأحمر الرفيع» (انظر موريسون وشور ٢٠٠٣، الفصل ٤). إن ذلك يوضح سمة عامة فى سينما ماليك: كقاعدة، يتم تقديم الشخصيات من خلال الفعل بطرق يقوم بها العالم باستثارتها فيهم وهو يعلمهم التجارب، أكثر من قيامهم بهذه الأفعال عن عمد. وبالطبع فإننا نستطيع دائمًا إعادة بناء الأفعال من خلال الدوافع النفسية المألوفة فى نفوسهم. ولكن لأن الشخصيات تدرك أفعالها باعتبار أن العالم كلفها بها، فإننا نحن المشاهدين لا نجد صعوبة فى فهم هذه الأفعال قبل أية محاولة لإعادة بنائها كأفعال متعمدة. إن هذا واضح حتى فى حالة الشخصية المريضة لكيت، التى تصدمنا لكننا نفهمها، كما أن تلك هى الحال أيضاً فى «أيام السماء»، حيث يبدو أن ماليك يتعمَّد أن يعطينا القليل من الوضوح حول دوافع معظم أفعال بيل المزارع. وبرغم أن أفعالهما ومعتقداتهما الأكثر عمومية تكون واضحة لنا، فإن قصدية أفعالهما تبدو لنا من خلال ظروف قيامهما بهذه الأفعال.

وهناك جدال (ديفيز ٢٠٠٨ ب) حول نظرة أكثر تطورًا للأفعال المتجسدة والإدراك، المحورية فى «الخط الأحمر الرفيع» وعلى سبيل المثال فإن تصرف ويلش «الشجاع» فى إعطاء حقنة مورفين لزميله الجندى يتناقض تمامًا مع «فلسفته»، والتى يفصح عنها فى الحوار وتعليقه من خارج الكادر. ولكن إذا كانت عمليات الفكر المتقدمة بشكل استطرادى فى التعليقات من خارج الكادر، وبصريًا باعتبارها ذكريات من خلال الفلاش باك، لا تقدم لنا بشكل عام أفكارًا واضحة عن الدوافع، فإنها تمثل تمامًا كيف أن الفعل الإنسانى المتجسد يختلف عن الفعل المتجسد للتمساح الذى نراه ينزلق تحت سطح الماء فى اللقطة الافتتاحية لفيلم «الخط الأحمر الرفيع». وصور الحميمية المائية مع زوجة بيل يثيرها فيه تشبثه بالحشائش وهو يزحف تحت الدشمة اليابانية، بما يوضح الطبيعة المعقدة للاشتباك

الواعى أجسادنا مع الأشياء. وبهذه الطريقة، فإن مثل هذه الأدوات تلعب دورًا أساسيًا فى تجسيد ماليك السينمائى للطريقة التى نواجه بها باعتبارنا بشرًا العالم ونستجيب له، وهو تجسيد يذهب أيضًا إلى تفسير كيف أن المتفرجين يشتبكون بعواطفهم مع أفلامه.

المراجع

Bersani, L., and Dutoit, U. (2004) "One Big Soul," chapter 3 of *Forms of Being: Cinema, Aesthetics, Subjectivity*, London: British Film Institute.

Campbell, N. (2003) "The Highway Kind: *Badlands*, Youth, Space and the Road," in H. Patterson (ed.) *The Cinema of Terrence Malick: Poetic Visions of America*, London: Wallflower Press.

Cavell, S. (1979) *The World Viewed*, 2nd ed., Cambridge, MA: Harvard University Press.

Chion, M. (2004) *The Thin Red Line*, London: British Film Institute.

Clewis, R. (2003) "Heideggerean Wonder in Terrence Malick's *The Thin Red Line*," *Film and Philosophy* 7: 22–36.

Cousins, M. (2007) "Praising *The New World*," in H. Patterson (ed.) *The Cinema of Terrence Malick: Poetic Visions of America*, 2nd exp. ed., London: Wallflower Press.

Critchley, S. (2002) "Calm – On Terrence Malick's *The Thin Red Line*," *Film-Philosophy* 6. Available at http://www.film-philosophy.com/vol6-2002/n48critchley.

Davies, D. (ed.) (2008a) *The Thin Red Line*, London: Routledge.

—— (2008b) "Vision, Touch, and Embodiment in *The Thin Red Line*," in D. Davies (ed.) *The Thin Red Line*, London: Routledge.

Dreyfus, H., and Prince, C. (2008) "*The Thin Red Line*: Dying without Demise, Demise without Dying," in D. Davies (ed.) *The Thin Red Line*, London: Routledge.

Flanagan, M. (2003) "'Everything a Lie': The Critical and Commercial Reception of Terrence Malick's *The Thin Red Line*," in H. Patterson (ed.) *The Cinema of Terrence Malick: Poetic Visions of America*, London: Wallflower Press.

Furstenau, M., and MacAvoy, L. (2003) "Terrence Malick's Heideggerian Cinema: War and the Question of Being in *The Thin Red Line*," in H. Patterson (ed.) *The Cinema of Terrence Malick: Poetic Visions of America*, London: Wallflower Press.

Macdonald, I. (2008) "Nature and the Will to Power in Malick's *New World*," in D. Davies (ed.) *The Thin Red Line*, London: Routledge.

Malick, T. (trans.) (1969) *The Essence of Reasons*, by M. Heidegger, bilingual edition, Evanston, IL: Northwestern University Press.

Martin, A. (2007) "Approaching *The New World*," in H. Patterson (ed.) *The Cinema of Terrence Malick: Poetic Visions of America*, 2nd exp. ed., London: Wallflower Press.

—— (forthcoming) *Terrence Malick*, London: British Film Institute.

McGettigan, J. (2003) "*Days of Heaven* and the Myth of the West," in H. Patterson (ed.) *The Cinema of Terrence Malick: Poetic Visions of America*, London: Wallflower Press.

Morrison, J. (2007) "Making Worlds, Making Pictures: Terrence Malick's *The New World*," in H. Patterson (ed.) *The Cinema of Terrence Malick: Poetic Visions of America*, 2nd exp. ed., London: Wallflower Press.

Morrison, J., and T. Schur (2003) *The Films of Terrence Malick*, London: Praeger.

Mottram, R. (2003) "All Things Shining: The Struggle of Wholeness, Redemption, and Transcendence in the Films of Terrence Malick," in H. Patterson (ed.) *The Cinema of Terrence Malick: Poetic Visions of America*, London: Wallflower Press.

Orr, J. (1998) *Contemporary Cinema*, Edinburgh: Edinburgh University Press.

—— (2003) "Terrence Malick and Arthur Penn: The Western Re-Myth," in H. Patterson (ed.) *The Cinema of Terrence Malick: Poetic Visions of America*, London: Wallflower Press.

Patterson, H. (ed.) (2003) *The Cinema of Terrence Malick: Poetic Visions of America*, London: Wallflower Press.

—— (ed.) (2007) *The Cinema of Terrence Malick: Poetic Visions of America*, 2nd exp. ed., London: Wallflower Press.

Power, S. P. (2003) "The Other World of War: Terrence Malick's Adaptation of *The Thin Red Line*," in H. Patterson (ed.) *The Cinema of Terrence Malick: Poetic Visions of America*, London: Wallflower Press.

Silberman, R. (2003) "Terrence Malick, Landscape, and 'This War at the Heart of Nature'," in H. Patterson (ed.) *The Cinema of Terrence Malick: Poetic Visions of America*, London: Wallflower Press.

Streamas, J. (2003) "The Greatest Generation Steps over *The Thin Red Line*," in H. Patterson (ed.) *The Cinema of Terrence Malick: Poetic Visions of America*, London: Wallflower Press.

Walker, B. (1975) "Malick on *Badlands*" (Interview), *Sight and Sound* 44(2): 82–3.

(٥٣)

أنـدريه تاركـوفـسـكـى

أندراش بالينت كوفاكس

حتى أفلام الفن ليست بالضرورة تعبيرًا عن مواقف فلسفية. ومع ذلك فإن أفلام تاركوفسكى، فى طريقتها عن تجسيد علاقات معينة بين البشر والعالم المادى من حولهم، هى تعبير عن مواقف فلسفية. وعلاوة على ذلك، فإن أفلامه فلسفية، ليس بالمعنى المعتاد الذى يوحى بأفكار «فلسفية»، ولكن بمعنى محدد جدًا هو: أنه يمكن تفسيرها بجدية على خلفية فلسفية خاصة تضرب بجذورها فى الثقافة الروسية، والتى تعتبر معظم أفلام تاركوفسكى - فى أكثر من وجه - تجسيدًا آخر لها. إن تاركوفسكى يضع نفسه فى التقاليد الثقافية للفلسفة المسيحية الروسية، ويمكن أن تعتبر أفلامه سلسلة من الأبحاث بلغة السينما عن سؤال كيف استمرت هذه التقاليد، أو أعيد إحياؤها - فى مدينة أواخر القرن العشرين. وبطريقة متفردة فى تاريخ السينما، لا يطور تاركوفسكى فقط شكلاً محددًا، أو يثير فكرة محددة، فإن أفلامه الروائية السبعة يمكن ترتيبها فى مراحل من التطور فى سلسلة محددة من الفكر. كما كان أيضًا من بين سينمائيين قلائل لم يرتدوا أقنعة ضد ثقافية «على الموضة»، عندما لم يقل إنه لا يستطيع أن يعلق على أفلامه، فهو لم يفوت فرصة لكى يتحدث أو يكتب عن أفكاره التى طورها فى الأفلام. لذلك فإنه أعلن بالعديد من الطرق عن مكانة نظرية تضاف إلى مكانته باعتباره صانعًا للأفلام. وفى هذا الفصل سوف أتتبع خط تطور فكرة معينة محورية بالنسبة لتقاليده السينمائية: وهى بناء «الشخص». وسوف أقارن أفلام تاركوفسكى بأفكار الفيلسوف الروسى نيكولاى بردياييف (١٨٧٤-

١٩٤٨)، لتوضيح أن تاركوفسكى كان بالفعل متأثرًا بالنزعة الشخصانية المسيحية الروسية (التى تنادى بأن الوعى بالذات يولد الشخصية الخاصة بكل فرد – المترجم). وأن أفلامه تمثل نهضة محددة لهذا الفكر فى فترة كان من الواضح أن هذه الأفلام لا يتم الترحيب بها فى الاتحاد السوفيتى. وبالطبع فإن أفلام تاركوفسكى لا يمكن اختزالها إلى فلسفة الشخصانية، فذلك وجه واحد من أوجه أعمال تاركوفسكى، لكنه وجه مهم، لذلك سوف يكون موضوع هذا الفصل.

وسوف أميز بين مرحلتين فى عملية تطور الفكرة الشخصانية فى أفلام تاركوفسكى: ١– الشخص هو رسالة. ٢– تسامى الشخص. وهاتان المرحلتان يمكن اعتبارهما وجهين مختلفين لهذه المشكلة، ولكن فى العلاقة مع أفلام تاركوفسكى فإنهما يمثلان مرحلتين متعاقبتين زمنيًا للتطور الداخلى لحياته الشخصية والثقافية.

- ما الشخص؟

كانت الشخصانية المسيحية التى تنتمى إلى بداية القرن العشرين هى النزعة الفلسفية الأكثر تأثيرًا فى تطور تاركوفسكى الفكرى، والأغلب أنه ورثها عن أبيه أرسينى تاركوفسكى، الشاعر ومترجم الشعر الشهير فى الدوائر الثقافية للشعر الرمزى الروسى. إننا نعلم أن تاركوفسكى قرأ بردابيف، حيث إنه يذكره مرات عديدة فى يومياته المنشورة، والتى بدأت كتابتها فى عام ١٩٧٠. ومع ذلك فليس من الواضح قدر الوعى فى علاقته مع أفكار بردابيف، حيث إن ذكره له لا يتضمن أية مناقشة أو تأمل لهذه الأفكار (تاركوفسكى ١٩٩٣، ص ١٥، ٢١٢، ٢٧٤، ٢٨٢). لقد كان هذا الفكر منتشرًا فى دائرة ثقافية روسية معينة، حتى خلال الحقبة الشيوعية، وحتى لجيل لم يكن تحت تأثير الحياة الثقافية لبدايات القرن العشرين. لقد ولدت الشخصانية – مثل الوجودية – من فكرة حالة الشخص المغترب (الذى يشعر بالاغتراب عن محيطه)، أكثر من العالم الخارجى. لكن الشخصانية – على عكس الوجودية – لم تعتبر الحالة الإنسانية سمة موحدة للإنسان. إنها تقسم الإنسان إلى كينونتين متضادتين. ومن المحورى للفكر الشخصانى فكرة أن الإنسان متكامل جزئيًا فى البيئة البيولوجية والاجتماعية، لكنه فى جزء آخر – وهو الجزء الأهم – مغترب عن

هذه البيئة. والجزء المتكامل مع البيئة من الإنسان يسمى الفرد، والجزء المغترب يسمى الشخص. والفرد محدد بالعوامل البيولوجية والاجتماعية، وهو نتاج لها، بينما الشخص مستقل عن هذه العوامل ويتواصل فقط مع الله:

«الشخص كل متكامل، في وحدة واحدة تامة، ويحمل بداخله ما هو كوني، ولا يمكن أن يكون جزءًا ممًا هو عام، سواء كان العالم أم المجتمع، أم الكائن الكوني أو الإلهي. الشخص ليس من الطبيعة ولا يتعلق بها، مثل كل ما هو طبيعي، وليس متعلقًا بتراتب طبيعي موضوعي، كما أنه لا يمكن وضعه داخل أى نظام طبيعي» (مونييه ١٩٣٥، على الإنترنت).

لذلك فإن الشخص منفصل جذريًا عن محيطه المادى والاجتماعى، بل إنه معارض لهذا المحيط:

«الشخص لا يشبه أى شيء في العالم، ولا تمكن مقارنته بأى شيء. وعندما يدخل الشخص المتفرد وغير المتكرر إلى العالم، تتحطم عملية العالم وتضطر هذه العملية إلى تغيير مسارها، برغم أن ذلك حدث لا يمكن إدراكه. لا يمكن أن يكون الشخص عنصرًا في تطور العالم. إن الشخص يمثل نقطة تقدم مفاجئ، نقطة انقطاع عن العالم» (بردياييف ١٩٨٨، ص ١٩١).

إن ذلك يجعل الشخص بالنسبة لبردياييف الظاهرة الأكثر غموضًا في العالم. الشخص ليس نوعًا اجتماعيًا، سياسيًا، تاريخيًا، عرقيًا، إنه نوع أخلاقي. الشخص هو الوجه الأخلاقي من الكائن الإنساني، لكن معاييره فائقة للطبيعة. الشخص لا يولد تلقائيًا مع الإنسان، إنه ليس معطى جاهزًا. إنه بالأحرى مهمة الإنسان. والشخص هو بعد مطلق بالنسبة لإنسان يرتفع به فوق العلاقات المادية للحياة اليومية، ويقيم علاقة بين الإنسانية وكون آخر. إن يصبح المرء شخصًا هو عملية يدخل بها الإنسان في اتصال مع المتسامي. إن الشخص «يقف أمام المتسامي، وعندما يدرك ذاته فإنه يتسامى» (بردياييف ١٩٨٨، ص ٢٢٣). إن هذا التسامي لا يحدث وحده. فلكي يصبح الفرد شخصًا فمن الضروري أن يحدث ذلك فيما يتعلق بمجتمع، واستقلال الشخص عن المحددات الخارجية يُطلق التسامي الذى يتحقق في مجتمع روحي من أشخاص: «يفترض الشخص أن التسامي يحدث تجاه

آخرين، الشخص لا يستطيع أن يتنفس، إنه يختنق عندما ينغلق على ذاته» (برداييف ١٩٨٨، ص ٢١٤) ومع ذلك فإن خلق هذا المجتمع الروحى ليس مهمة جماعية، وهنا تختلف الشخصانية المسيحية عن الأيديولوجيات الثورية. إن تلك هى واجب كل فرد تجاه ذاته: «إن كذبة الثورات السياسية والاجتماعية تتألف فى الحاجة إلى التخلص من الشر من الخارج، بينما يظل الشر مقيمًا بالداخل. الثوريون، والثوريون المضادون، لا يبدأون أبدًا بالتخلص من الشر من الداخل» (برداييف ١٩٨٤، ص ١٨٣).

وباختصار، نستطيع أن نقول إن الشخص ليس معطى طبيعيًا، بل يجب البحث عنه والوصول إليه. إن الشخص هو الوجه الأخلاقى فى الفرد وهو الوجه الذى على اتصال مباشر بالله، وبالأشخاص الأخلاقيين الآخرين، بشكل مستقل عن الظروف الاجتماعية والتاريخية التى يجب أن يحقق فيها الشخص ذاته. وحيث إن الشخص هو مادة للإنسانية، فليس لدى فرصة إلا لكى يناضل من أجل بناء شخصه الأخلاقى. إن تلك مهمة الجميع، وكلما كانت الظروف غير مواتية كانت هذه المهمة أكثر إلحاحًا، وكانت طبيعة العلاقة بين الشخص والعالم الخارجى أكثر وضوحًا. وفى دراسة أعمال تاركوفسكى يمكن أن نلحظ بوضوح الدور المحورى لفكرة الصراع بين الشخص والفرد، أو بين الشخص والعالم، بالإضافة إلى تطور محدد لهذا الصراع. وكل فيلم يجسد هذه المشكلة من زوايا مختلفة: كيف يمكن للشخص أن يولد، ويظل موجودًا.

- الشخص باعتباره مهمة

فى فيلمى «طفولة إيفان» (١٩٦٢) و«أندريه روبليف» (١٩٦٩)، تبدو أفكار بردايف عن الاستقلال الأخلاقى للشخص فى المقدمة، وهذا من الواضح أنه يمكن تفسيره بحقيقة أن تاركوفسكى كان عليه أن يطرح وجهة نظره داخل حدود تقاليد الفيلم الحربى والفيلم التاريخى، وهى وجهة نظر غريبة على هذين النمطين. إن المسألة الرئيسية فى كل من الفيلمين هى إلى أى حد يكون الفرد معتمدًا على ظروفه التاريخية. وذلك من الواضح أنه

الاستقلال الذى يكون على المحك فى هذين الفيلمين، لذلك يكون تاركوفسكى يوضح فى الفيلم الأول ما يحدث عندما لا تكون هناك فرصة أمام الشخص لكى يطور من نفسه، بينما يوضح فى الفيلم الثانى فردًا يصل إلى معرفة أهمية التطور لكى يكون شخصًا.

البطل فى «طفولة إيفان هو صبى فى الثانية عشرة من عمره، فى وسط الحرب العالمية الثانية. إنه متطوع بشكل ما فى الجيش الأحمر»، ويتولى على عاتقه مهام استطلاعية عبر خطة الجبهة. وبعد عودته من إحدى مهامه، يقابل ضابطًا شابًا يصدم عندما يعلم أن هذا الصبى يخدم فى الجيش بدلاً من أن يذهب إلى المدرسة فى مكان بعيد عن المعركة. كما أن الضباط المسئولين يعتقدون أيضًا أنه يجب التوقف عن القتال ليذهب إلى المدرسة، لكن إيفان لا يريد أن يفعل ذلك. إنه يهرب من مراكز الإدارة العليا لكى يتفادى نقله من الجبهة إلى المدرسة. وليس أمام الضباط إلا الاستسلام له، ويكلفونه بمهمة أخيرة لا يعود منها أبدًا.

إن إيفان شخصية عنيدة، يكره العدو بشراسة، وينخرط فى القتال بلا شروط. إن تلك تكون فضيلة فى شخصية بالغة فى تقاليد الفيلم الحربى السوفيتى، لكنها هنا تصبح غير طبيعية، بل تصبح سمة مخيفة فى هذا الطفل. وعلى هذا العنصر من الفيلم يعلق جان بول سارتر، عندما يقول: إن إيفان كبطل هو فى الحقيقة وحش (سارتر ١٩٨٦). إنه «وحش» لأن الحرب قتلت الطفل بداخله، ليبقى فقط البطل غير الطبيعى. لذلك فإن شخصيته نتاج للحرب تمامًا. إن تاركوفسكى يوضح أحلام إيفان، وكوابيسه، وذكرياته عن طفولته المفقودة، وأصدقائه المفقودين، ووالديه المفقودين. وروحه المجروحة بعمق تتجلى فقط عندما ينام أو يكون وحيدًا. أما أمام الآخرين فهو عنيد ، وقوى، وعاقد العزم بطريقة يعجز عنها حتى الجنود الكبار. إن تاركوفسكى يقدم فى هذا الفيلم شخصية تجربته عن العالم الخارجى لا تعطيه فرصة لكى يتطور إلى شخص. وليست لدى إيفان استقلالية عن محيطه، أنه مخلوق من مخلوقات الحرب، ويتصرف طبقًا لذلك.

ويؤكد تاركوفسكى على ذلك بمساعدة شخصية أخرى، هى الضابط الشاب. إنه شخصية غير متصور وجودها، وبالتأكيد غير معتادة، فى تقاليد الفيلم الحربى. إنه مثقف وشديد الرقة، بحيث يصبح من الغريب أن يكون جنديًا جيدًا، كما أنه يحتفظ معه بألبومات

للوحات الفنان التشكيلى دورار. يقدمه تاركوفسكى كفرد من الواضح أنه غير ملائم للحرب، ومع ذلك فإن الوحيد فى القصة الذى يبقى على قيد الحياة، فإيفان وكل القادة المحترفين يموتون فى الحرب، والشخص الوحيد الغريب عن هذه البيئة هو الذى يعيش. وتوضح هذه الشخصية التعارض الشديد بين الفرد الذى يتحدد من الخارج، والشخص ذى الاستقلال الأخلاقى. فمن جانب هناك إيفان، مأساته هى أنه ليست لديه فرصة لكى يعيش حياته، ويسير فى طريقه الذى اختاره، ويطور شخصه الأخلاقى، إن حياته قد أخذتها الحرب حتى قبل أن يموت، إنه شديد التصلب، أقوى من أن يعيش. ومن جانب آخر هناك الضابط الشاب، وهو على النقيض شديد الرقة، مستقل تمامًا بحيث لا يصبح جنديًا جيدًا، لكن تلك هى فرصته لكى يعيش ولا يموت فى الحرب.

وفى فيلم تاركوفسكى التالى تكون الشخصية الرئيسية المصور التشكيلى للأيقونات من القرن الرابع عشر أندريه روبليف، الذى عاش حياة لم يعرفها أحد مع الرهبان الأرثوذكس، لذلك فإن هناك القليل جدًا مما نعرفه عن حياته. بل إن لوحاته من الصعب التعرف عليها، لأن المصورين فى تلك الفترة – خاصة من الرهبان – لم يعتبروا لوحاتهم إنجازات فردية، ولم يكونوا يضعون توقيعهم عليها. إننا نعلم الأديرة التى عاش فيها، وأين مارس عمله ومع من، لكننا لا نعلم أفكاره عن التصور التشكيلى أو دوره باعتباره مصورًا تشكيليًا. الشىء الوحيد الذى نعرفه هو أنه كان مشهورًا بالفعل خلال حياته لأسلوبه الخاص الذى لا يلتزم بالقواعد، وحطم التشابه الصارم فى تصوير الأيقونات البيزنطية فى زمنه، وبدأ أسلوبًا قوميًا روسيًا فى تصوير الأيقونات. لقد كانت الوجوه، والإيماءات، وخاصة الألوان، فى أيقوناته أكثر حياة وطبيعية مما كانت تقضى به التقاليد البيزنطية. وما فعله تاركوفسكى فى هذا الفيلم هو بناء صراع داخلى افتراضى فى شخصية أندريه روبليف، كان سوف يؤدى فى نظر روبليف إلى اعتراف واعٍ بالفردية، وضد التقاليد، وقبول الشخصانية الروحية له فى مقابل العالم الخارجى. ومن الواضح أننا لا نعلم إذا ما كان لدى روبليف أى صراع داخلى ، وإذا كان لديه فإننا لا نعرف ما هذه الصراعات. ومن المحتمل تمامًا أن روبليف لم يدرك شخصيته بمساعدة الشخصانية المسيحية التى استلهمت البحث عن الفردية من الوجودية الحديثة فى القرن العشرين، وهذا هو السبب

فى أن ألكساند سولجنستين أدان هذا الفيلم باعتباره معاديًا للأرثونكسية، بل معادٍ لروسيا. والمشكلة التى يرسمها تاركوفسكى فيما يتعلق بروبليف من الواضح أنها مشكلة تاركوفسكى نفسه. لكن هذا هو السبب فى أن أفكار تاركوفسكى الأساسية حول ميلاد الشخص يمكن أن تتضح فى هذا الفيلم.

والجزء الرئيسى من سرد الفيلم يتعلق بالجدال حول هذا الأمر، والأحداث التى ساهمت فيه. فى البداية يدور الجدال بين شخصين، روبليف وأستاذه العجوز فيوفان جريك الذى يمثل التقاليد، حيث الله قوة شاملة تعاقب الإنسان، وحيث تصوير الأيقونات يذكر بهذه القوة بالنسبة للإنسان الذى يرتكب الخطيئة. ومن وجهة النظر تلك للدين، فإن فيوفان يخدم الله كما يقول، لكن من وجهة نظر الدين فإنه لا يستطيع الفكاك من الواقع، وفنه يعتمد على ما يراه فى العالم. وكما يصفه تاركوفسكى: «إن فنانًا مثل فيوفان جريك يعكس العالم، وفنه لا يتعدى أن يكون انعكاسًا للعالم الذى يحيط به. ورد فعله تجاه الأشياء من حوله نتيجة لاقتناعه بأن العالم هو فى الأساس على خطأ» (تاركوفسكى ١٩٦٩، ص ٨).

ومشكلة روبليف مع هذا المفهوم ليس أنه فى خدمة الله فقط، لكن أنه لا يستطيع أن يوضح المسافة بين ما يؤمن به المرء وما يراه. ومن هذه النقطة فإن خدمة الله تصبح بطريقة ما اختيار الإنسان. إن المرء يستطيع أن يقرر إذا ما كان رسم الأيقونات عكس الاقتناع الداخلى ليس بالله وإنما بطبيعة الإنسان، أو عن المحددات الخارجية باعتبارها سلوك الإنسان. وفى نظر تاركوفسكى فإن موقف فيوفان يبدو موقفًا دينيًا عميقًا، يقوم فى جوهره على التجربة العملية، إنه يرى الأفعال الخاطئة للإنسان، لذلك فإنه يرسم الجحيم، والله الذى يعاقب البشر لكى يمنعهم من فعل الخطأ. أما موقف روبليف فهو ليس أقل دينية، لكنه لا يعتمد أبدًا على معايشة الواقع المرئى، إنه على الأقل الموقف الذى يضعه فى مواجهة موقف فيوفان. ومع ذلك، وكلما عايش قسوة أكثر وأكثر فى العالم، فإن هذا الموقف يبدو أكثر صعوبة فى أن يدافع عنه، ويفقد إيمانه بأساس هذا الموقف، الطيبة الجوهرية فى الإنسان. ويتضح أنه حتى إذا حاول أن يرى ما وراء التجارب العملية فى ظاهرها، لكى يؤكد هذا الموقف باقتناع داخلى، فإن هذا الاقتناع لايزال معتمدًا على

التأثيرات الخارجية. وعند نقطة ما، ومن أجل أن ينقذ روبليف حياة صبية بريئة، يضطر إلى أن يقتل جنديًا. إن تجربة أنه هو ذاته لم يستطيع أن يحترم إحدى وصايا الرب كانت في النهاية أقوى من إيمانه بطيبة الإنسان الجوهرية. وتصبح هذه التجربة مصدر أزمته العميقة، التي تؤدي به إلى توقف كل اتصالاته مع العالم: إنه يتوقف عن رسم الأيقونات ويرفض الكلام. وعلى عكس إيفان، فإن أندريه يعلن بالفعل أنه مستقل عن العالم، وأنه مدفوع باقتناعاته الداخلية. لم تكن لدى إيفان فرصة لتطوير استقلاليته، بينما امتلك أندريه هذه الفرصة، لكن هذه الاستقلالية شديدة الضعف، فهي لاتزال تعتمد على ما يحدث في الخارج، وكانت قسوة العالم قادرة على التأثير فيها. إن هذا هو ما يدركه أندريه في الجزء الأخير من الفيلم، عندما يلاحظ في صمت صبيًا يصنع جرسًا بنفسه، بدون أن يعرف أسرار بناء الجرس، يدرك أندريه أن الحق الحقيقي يأتي كله من الداخل، وليس من الضروري وجود دعم أخلاقي خارجي، إن الاستقلال الداخلي، ووجود «الشخص»، هما الشرطان الضروريان للخلق الحقيقي. لقد كانت «طفولة إيفان» عن فقدان الشخص، أما «أندريه روبليف» فكانت بحثًا عن الشخص.

- كيف نصبح "الشخص"؟

بدءًا من فيلمه التالي «سولاريس» (١٩٧٢)، برز بعد آخر في مفهوم الشخص. إن تاركوفسكي لا يتأمل تعريف الشخصانية، أو ضرورة ميلاد الشخص، وإنما الطريق أو المسار الذي يؤدي إلى الشخص، والتغيرات التي يجب أن تحدث حتى يتطور الشخص الأخلاقي. إن «سولاريس» و«المرآة» (١٩٧٥) فيلمان عن البحث عن هذا المسار. وبرداييف يحدد ميلاد الشخص بالألم:

«إن المرء لا يعايش فقط الألم، بل بمعنى ما فإن الشخص هو الألم. والنضال من أجل الشخص، والإقرار بالشخص، مؤلمان. إن خلق، والنضال من أجل صورته الخاصة به هو الألم في العالم الإنساني. الحرية تولد المعاناة. وكرامة الإنسان (أي الشخص، أو الحرية) تفترض قبول الألم، والقدرة على معايشة الألم» (بردابيف ١٩٨٨، ص ١٩٨).

ليس من الغريب أن يكون الموضوع الرئيسي في هذين الفيلمين هو «المعاناة» و «الألم». وعلى عكس إيفان وروبليف، فإن بطلي هذين الفيلمين في أزمة داخلية عميقة، والتي تسبق

بخطوة إقرار روبليف بضرورة الاستقلال الداخلى، وبخطوتين عن فقدان إيفان للشك، والتوحد الكامل مع العالم الخارجى. إن كيلفن بطل «سولاريس» رائد فضاء يعطى الفرصة الأخيرة لإنقاذ مشروع سولاريس من السلطات التى تريد إغلاقه، حيث يعتقد أنه ليست هناك معلومات مفيدة تأتى من محطة الفضاء التى تراقب سولاريس. إنهم يسمحون لكيلفن أن يسافر إلى المحطة الفضائية لكى يفحص بنفسه ما يدور فيها، وعندما يصل يدرك على الفور السلوك الغريب لرواد الفضاء والعلماء. وهو يقرر أن هذا السلوك يعود إلى حقيقة أنه يراهم أرواح متجسدة، لأناس من ماضيهم، وهذه الأرواح لأفراد كلهم ماتوا بطريقة أو بأخرى بسبب أخطاء أخلاقية لرواد الفضاء، لذلك فإنهم يطاردون رواد الفضاء، الذين يعجزون عن التخلص من الأشباح التى أصبحت خالدة. إن العلماء مضطرون للحياة مع تجسيدات لضميرهم السيئ، وهذا هو السبب فى أنهم لا يستطيعون الاستمرار فى مهمتهم العلمية. إن كيلفن يزوره بدوره أيضًا زائر خاص به، زوجته التى انتحرت بسبب أنه لم يحبها بما يكفى. يدرك كيلفن أن الاكتشاف الكبير حول كوكب سولاريس ليس أن الكوكب يستطيع أن «يقرأ» الضمير الإنسانى، وأنه يستطيع الخطايا الخفية، لكن هذا شىء ليس من الممكن «حله»، أو التخلص منه، أو التغلب عليه. وللاستمرار فى ممارسة العلم وتطبيقه، فإن على المرء أن يواجه ضميره السيئ، ويعيش ذكريات من كانت الذكريات بالنسبة لهم مؤلمة، واستقلالية الشخص لا تعنى الأنانية. وحقيقة أن الشخص يمكن خلعه فقط من الداخل، وباستقلال عن الظروف الخارجة، وهو ما كان استنتاج «أندريه روبليف»، يجب فهم هذه الحقيقة فى سياق عنصر مهم آخر من الشخص الذى ذكرته سابقًا، هو أن الشخص لا يستطيع أن يكون مغلقًا على نفسه، لكنه يستطيع فقط أن يوجد فى مجتمع. ولكى يتحقق وجود هذا المجتمع الروحى، فإن على الشخص أن يبدأ المهمة الأكثر إيلامًا، وهى مهمة محور الشر من الداخل.

إن العنصر المؤلم من الشخص حتى أكثر وضوحًا فى المقدمة فى فيلم «المرآة». وإذا كان كيلفن يدرك فى «سولاريس» ضرورة قبول الألم لكى يصبح شخصًا، فإن بطل «المرآة» يعيش فى وسط الألم، والموقف السردى ذاته يحتوى على الألم. إن بطل القصة مريض، وهو الذى يحكيها، إنه يعانى من مرض ما غير محدد يشخِّصه طبيب عند نهاية

الفيلم بأنه ينبع من حالته النفسية. وحتى تلك الحالة النفسية غير محددة فى الفيلم، وعلى المتفرج أن يستنتجها من ذكريات الراوى، وخيالاته، وأفكاره، ومزيج التداعى الذى يكون نسيج الفيلم. المشكلة المحورية فى «المرآة» هى: هل التجارب التاريخية، أو تجارب الحياة الشخصية، والذكريات وبقايا التقاليد الثقافية الروحية، تقدم خلفية كافية للشخص لكى يتطور، إذا كان الأصل فى هذه التجربة والتقاليد هو الانقطاع المستمر، التمزق، الهجران، فقدان التواصل، النسيان؟ هنا المهمة الأكثر إيلامًا للشخص لم تعد مواجهة وعيه السيئ، وإنما مواجهة مجرد التقاليد القائلة بأن فكرة أن تصبح شخصًا أصبحت فكرة ميتة. لذلك فإن الشخص الذى تكون خلفيته الطبيعية هى المجتمع الروحى لأشخاص آخرين لا يجب عليه فقط أن يصبح مركز ذاته، لكنه يصبح أيضًا الحارس الوحيد لتقاليد ميتة بالنسبة لهذا المجتمع. لكى تصبح شخصًا فإنه لا يكفى أن تنضم إلى مجتمع، إن مثل هذا المجتمع لم يعد له وجود. وبطل الفيلم يدرك أن عليه أن يستمر فى هذه التقاليد وحده، لذلك فإنه يعانى من الانهيار النفسى والجسمانى. وتسامى الشخص، وتسامى الشخص فى الفرد تجاه مجتمع مفترض، يصبحان ضروريين، وتلك سوف تكون الخطوة التالية التى يمكن ملاحظتها فى أعمال تاركوفسكى.

- تسامى الشخص

تصل طريقة أن يصبح المرء شخصًا إلى غايتها المنطقية فى آخر أفلام تاركوفسكى فى الاتحاد السوفيتى، «الباحث عن الفريسة» (١٩٧٩). يدور هذا الفيلم عن رحلة لثلاثة أشخاص، العالم، والكاتب، ومطارد الفريسة، رحلة فى منطقة محرمة تدعى «ذا زون» (المنطقة)، والتى أغلقتها السلطات لأن القوانين الطبيعية لا تنطبق عليها، لذلك لا يمكن التحكم فيها. وفيها تقع «الغرفة» وهى هدف رئيسى للمتطفلين غير الشرعيين، إن الأسطورة الشائعة تقول عنها إن من يخطو فيها سوف يرى أعمق رغباته تتحقق والمطاردين أشبه بالدليل الذى يقود كل أنواع المغامرات فى «الغرفة»، لكن ذلك ليس عملهم الوحيد، إنه مهمة روحية أيضًا، فما يتضح هو أن «الغرفة» لا تحقق الرغبات الواعية، وإنما الأمنيات العميقة غير الواعية للذين يدخلونها. وهذا ما يجعل الرحلة إلى الغرفة رحلة إلى ذات المرء

الحقيقية، ويجعل من المطارِد قائدًا روحيًا. إن اهتمام تاركوفسكى هذه المرة ليس ما يمكن العثور عليه فى داخل الذات، ولكن كيف أن شخصًا ما - المطارِد - والذى خلق بالفعل شخصه، يمكن أن يقنع الآخرين بأن يصنعوا مثله. ومع فيلم «المرآة» اخترق تاركوفسكى داخل الشخص بقدر ما يستطيع، لكى يكشف عن كل الشكوك والصراعات التى يمر بها الشخص. وشخصية المطارد هى بالفعل تجسيد للشخص الأخلاقى الذى اكتسب استقلالية قصوى عن العالم الخارجى، والذى لا يتبع أية قاعدة غير اقتناعاته الأخلاقية الخاصة به، ضد كل إنسان وكل شىء. وليست لديه أية شكوك فى مهمته، إنه يتوحد معها كما فعل إيفان، لكن مهمته روحية تمامًا، بينما كانت مهمة إيفان مادية تمامًا. لقد عايش من قبل كل التعرف، والألم، والشك، الذى عذّب أبطال تاركوفسكى من روبليف وحتى أليكسى بطل «المرآة». ومن المفارقات أن المطارِد شخص مخيف إلى حد ما، كما كان إيفان، فكل منهما مستغرق تمامًا فى مهمته، ولم تعد لديه رقة إنسانية بقيت فيه، وهو ما يتأكد مع بداية الفيلم، إن زوجته تبكى لتمنعه من الرحيل. إن مهمة المطارِد لم تعد موجهة نحو ذاته أو شخصه، وإنما تجاه خلق أشخاص آخرين. المطارد هو «الشخص» وقد خضع لمهمة متسامية لخلق مجتمع روحى وشخصانى. وعلى عكس «سولاريس» و«المرآة»، فإن «الباحث عن الفريسة» ليس رحلة إلى الشخص، إنه رحلة إلى عالم حيث يمكن خلق مجتمع لأشخاص، وهذا العالم هو «المنطقة». وفى هذا الفيلم يريد تاركوفسكى أن يقود ليس شخصًا واحدًا، وإنما مجتمع ثقافى - الفن والعلم - ليعود إلى أسسه الروحية. وفى هذا الفيلم يصبح الكون الذاتى والداخلى فى «المرآة» عالمًا خارجيًا متساميًا. إن العالم الداخلى لشخص يفتح عالمًا متساميًا ممكنًا للآخرين.

ومن الواضح أن هذا مفهوم دينى، وحتى صوفى، وقد كان من الممكن أن يتوقف تاركوفسكى هنا، أو يستمر بتخيل عالم آخر، مجتمع شخصانى مفترض. ومن الدال تمامًا - فيما يتعلق بارتباطه بالتقاليد الشخصانية - أنه لم يذهب فى أى طريق آخر. ففى رأى برداييف أن تحقيق التسامى غير الممكن تفاديه للشخص يتبعه أزمة نفسية ناتجة عن حقيقة أن التسامى مستحيل بالمعايير الواقعية. إن تسامى الشخص يشبه حالة ذهنية أكثر من كونه حقيقة فى الحياة الواقعية. «إن من المستحيل (بالنسبة للشخص) أن يتسامى فى

«العالم الآخر» (بردابيف ١٩٨٨، ص ٢٢٤)، وهو ما يعنى أن التحول إلى شخص ليس مؤلمًا فقط، لكن أيضًا بمجرد إنجاز المهمة فإن الجائزة العظمى هى إدراك وحدة الشخص وكل الآلام النفسية الناتجة عن ذلك. وفى نهاية «الباحث عن الفريسة»، ينهار البطل نفسيًا، عندما يعايش عدم الإيمان الكامل للكاتب والعالم. وتضعه زوجته فى الفراش وتطيِّب خاطره باعتباره رجلاً مريضًا جدًا، وهذا ما يؤدى إلى أفكار جديدة استكشفها تاركوفسكى فى فيلميه التاليين.

- "نوستالجيا" و"التضحية"

«إن من المستحيل أن لا يمضى وجود الشخص مع الاشتياق، لأن الاشتياق يمثل انقطاعًا مع واقع العالم... الشخص يوجد فى الفجوة بين الذاتى والموضوعى» (بردابيف ١٩٨٨، ص ٢٢٤). وفى مكان آخر يضع بردابيف هذه الفكرة بكلمات أكثر وضوحًا: «فى التجربة الروحية يتجلى حنين الإنسان إلى الله» (بردابيف ١٩٨٤، ص ١٩٢). إن هذا الحنين، النوستالجيا، هو مع ذلك ليس الشعور العادى بالهدوء والأسى، بل إنه مرض مميت: «إن اكتمال حياة الشخص لا يمكن الوصول إليها، وينفد وجود الشخص ويصبح جزئيًا. وتسامى الشخص إلى اكتمال الخلود يعنى الموت، الكارثة، القفز من شفا الهاوية» (بردابيف ١٩٨٨، ص ٢٢٥). وإجابة المطارِد على زوجته تتنبأ بنتيجة هذا الطريق الروحى: المرض الدائم بسبب الحنين إلى اكتمال غير ممكن الوصول إليه، وأخيرًا إلى الكارثة.

عنوان فيلم تاركوفسكى التالى هو «نوستالجيا» (١٩٨٣)، والقصة عن كاتب روسى يسافر إلى إيطاليا، ويحاول يائسًا أن يفهم العلاقة المحددة بهذا العالم. إنه بين عالمين ولا يجد بيته فى أيهما. إنه يشتاق إلى كل منهما، لكنه لا يستطيع أن يجد بيته الروحى إلى أن يقابل عبيطًا، ويتعلم منه الفعل الأكثر أصالة بالنسبة لإنسان وجد شخصه، ووجد بذلك عزلة لا يمكن الرجوع فيها. إن تلك هى التضحية بالذات، نوع من تلخيص كل التصنيفات المهمة للشخص: الحنين، الألم، الكارثة، الموت. وليس من الغريب أن فيلم تاركوفسكى التالى، والأخير، سوف يحمل اسم «التضحية» (١٩٨٦).

وكما فى «الباحث عن الفريسة» و«نوستالجيا»، فإن المسألة الرئيسية فى هذا الفيلم الأخير ليست البحث عن الشخص، إن البحث عن - أو من أجل - خلق مجتمع روحى. وقد كرس تاركوفسكى هذا الفيلم تمامًا للبحث عن معنى للموت، والكارثة، والتضحية بالذات.

- ملاحظة عن أسلوب تاركوفسكى

إن أسلوب تاركوفسكى «المشبع»، باللقطات الطويلة زمنيًا، والذى يمكن وصفه بأنه تأملى، لا يمكن تفسيره بشكل مباشر باقتناعاته الشخصانية. إن الشخصانية نزعة فلسفية لها تنويعات مختلفة تدور حول فكرة واحدة مهمة. وكما يقول عنها إيمانويل مونييه: «إننا نصف بالشخصانية كل المعتقدات، وكل المدنيات، التى تدعو إلى أسبقية الشخص على الضرورات المادية، والمؤسسات الجمعية،التى تدعم تطوره» (مونييه ١٩٣٦، ص ٧). وشخصانية تاركوفسكى وبردابيف كانت تنويعًا مهمًا يربط الشخصانية بالعقيدة المسيحية الأرثوذكسية، عبر نقطة مشتركة: استقلالية الشخص عن القيود المادية، وهى التى تظهر فى الأرثوذكسية فى تشابه الإنسان مع الله - وبكلمات أخرى فإن الألوهية تظهر على الأقل بصريًا من الأشياء الأرضية المادية. واتصال الشخص مع الرؤية المتسامية لوحدة الوجود، والتى تصاحب هذه الفكرة، يجعل الأرثوذكسية مفتوحة للفلسفة الشخصانية. لقد طور تاركوفسكى أسلوبه لكى يقدم إدراك وحدة الوجود فى الطبيعة والمجتمع. وفى العقيدة الأرثوذكسية، فإن تأمل الجمال الطبيعى والإنسانى يقرب الإنسان من إدراك الألوهية. والأيقونة شكل مركز من تلك العلاقة. الأيقونة ليست صورة فقط، إنها أيضًا «نافذة» على عالم الألوهية من خلال الجمال. ويتم تقديم هذه الفكرة فى الكنائس الأرثوذكسية بحائط الأيقونات، أو الفاصل الأيقونى الذى يعزل المذبح فى الكنيسة، ويفصل بين المساحة الدنيوية والمساحة المقدسة، المذبح الذى يظل غير مرئى للمؤمن هو شاشة كبيرة من خلالها يحقق الإنسان الاتصال البصرى مع عالم المقدس. والاتصال البصرى غير مباشر، ويتم من خلال تخيل المؤمن أو خياله، ويساعد عليه تأمله للجمال. إن تلك هى الطريقة التى يصبح بها الزمن عاملاً مهمًا فى الإدراك البصرى. إن المتفرج يحتاج إلى الزمن لكى يرى «من خلال» الشىء، وجمال الشىء يساعد فقط تسامى الرؤية فى عالم المقدس. إن ذلك

هو المفهوم الذى يشكل أساس أسلوب تاركوفسكى، ذى الإيقاع البطىء واللقطة الطويلة زمنيًا، التى تسمح الأشياء الطبيعية والصناعية، والمناظر الطبيعية الجميلة تثير فى كل التفاصيل الصغيرة وجود الألوهية التى تبقى كاملة أيًا كانت القسوة التى تحيط بها فى المحيط المادى والاجتماعى. (لمزيد من المناقشة التفصيلية لأسلوب تاركوفسكى فى علاقته بالمسيحية الأرثوذكسية، انظر كوفاكس – زيلاجى ١٩٨٧).

خاتمة

طبقًا لبرداييف، فإن البشر يقفون على الحدود الفاصلة بين عالمين: الثقافة والطبيعة، الحرية وعدم الاستقلالية، وهذان العالمان يتحاربان داخل الإنسان. وجزء من الذات، الفرد، ميال إلى الحتمية الخارجية، ويقف على نقيض من الشخص الأخلاقى. إن الفرد يمثل تأثير التاريخ، والمجتمع، والسياسات، والعرْق، فى الذات، وهو أقرب إلى «الأنا»، وله علاقة موضوعية مع كل شىء يتم تحديده موضوعيًا. وحرب الشخص مع الفرد هى صراع بين العالم الأخلاقى المتسامى، والمحددات التاريخية والاجتماعية. والحرب بين الشخص والعالم لها معنى مزدوج فى أعمال تاركوفسكى. إنها تعنى من ناحية ذلك التعارض الذى ذكرناه سابقًا، والذى يأتى من التناول الشخصانى، لكنها تمثل من ناحية أخرى الصراع بين المدنية المادية الحديثة وهذه التقاليد الروحية المحددة. وأزمة تاركوفسكى الكبرى هى أنه لا يستطيع أن يرى هذه التقاليد الروحية كإشكالية. إن له علاقة متأرجحة ليس فقط مع المادية الحديثة، ولكن مع الروحية الشخصانية أيضًا، ببساطة لأنها لا توجد باعتبارها تقاليد جماعية. إنه لا يستطيع ببساطة أن يتجاهل العالم الموجود الذى يحيط بمعتقداته. وأفلامه تعتمد على الصراع بين الشخص والعالم، لأن ما يريد أن يعرضه هو هذا الصراع، وليس الواقع غير الإشكالى للتقاليد الروحية. والسينما بالنسبة لتاركوفسكى هى أداة حيوية وقوية تمامًا، تجسد صراع الشخص الروحى لكى يسود فى عالم حيث كل شىء بدءًا من السياسة والعلم وحتى ثقافة الاستهلاك، ينكر وجود الشخص.

المراجع

Berdyaev, N. (1984) *Esprit et liberté*, Paris: Desclée de Brauwer.

—— (1988) "A személy," *Az orosz vallásbölcselet virágkora* [The Golden Age of Russian Religious Philosophy], vol. 2, Budapest: Vigilia.

Kovács, A. B., and Szilágyi, Á. (1987) *Les mondes d'Andrei Tarkovsky*, Lausanne: Éditions L'Âge d'Homme.

Mounier, E. (1935) *Personalism and Marxism*, trans. Stephen Janos, Berdyaev Online Library. Available at http://www.berdyaev.com/berdiaev/berd_lib/1935_400.html.

—— (1936) *Le Manifeste au service du personnalisme*, Paris: Éditions Montaigne.

Sartre, J.-P. (1986) "Discussion sur la critique à propos de *L'Enfance d'Ivan*," *Etudes Cinématographiques* 46: 5–13 (special issue, Andrei Tarkovsky).

Tarkovsky, A. (1969) "L'artiste dans l'ancienne Russie et dans l'URSS nouvelle: entretien avec Andrei Tarkovsky" (interview by M. Ciment, L. Schnitzer, and J. Schnitzer), *Positif* 109 (October): 1–13.

—— (1993) *Journal (1970–1986)*, Paris: Cahiers du Cinéma.

(٥٤)

لماذا الأخلاق؟

كريس فالزون

في الخطاب الفلسفي، إحدى الطرق لدراسة سؤال لماذا يجب علينا أن نكون أخلاقيين، كانت من خلال سيناريوهات افتراضية، حيث كون المرء أخلاقيًا هي مسألة اختيار بين اختيارات، وليس مجرد معطى جاهزًا. إننا نكون معظم الوقت - بسبب أنه تم تشكيلنا بواسطة التربية والثقافة - نفعل الشيء الصحيح دون أن نفكر فيه كثيرًا. ولكن عندما نواجه موقفًا يمكن فيه أن نفعل أي شيء، أيًا كانت درجة الشر فيه، ودون خوف من العقاب، أو عندما يبدو فعل الشيء الخطأ أكثر فائدة لنا من فعل الشيء الصحيح، يثور بشكل طبيعي السؤال حول لماذا يجب أن نكون أخلاقيين. والسينما - لأنها في مكان طرح سيناريوهات افتراضية من هذا النوع - تقدم فرصة لاستكشاف مثل هذه الاعتبارات. وبالإضافة إلى ذلك، وبطرح هذه السيناريوهات الافتراضية في شكل سرد مجسد نتفاعل معه عاطفيًا، فإن السينما يمكن أن تقتنص شيئًا آخر أيضًا، العنصر «الوجودي» في السؤال. إن اختيار أن تكون أخلاقيًا ليس مجرد سؤال نظري مجرد، لكنه اعتبار عملي تمامًا، عن كيف يعيش المرء، وإذا ما كان يلزم نفسه بطريقة محددة من الحياة.

وفي ضوء ذلك، فمن المؤكد أن العديد من الأفلام سوف تبدو كأنها تفعل ما هو أكثر من تأكيد التوقعات التقليدية حول الأخلاقيات، وبالتحديد فإن فعل ما يجب فعله سوف يكتسب حتمًا أهمية على ما يريد المرء أن يفعل، إذا افترضنا أن هناك صراعًا بين ما يجب وما نريد. وحتى هؤلاء الذين يعترفون بالاهتمام فقط بمصالحهم الخاصة يصلون إلى

الإقرار بقوة الاعتبارات الأخلاقية فى النهاية. والتحول الذى يحدث للمرء من مجرد اهتمامه «بتدبير شئونه» إلى شخص ذى نزاهة أخلاقية، راغب فى أن يتخذ موقفًا، هذا التحول تيمة سينمائية مألوفة. وبالنسبة للبطل، فإن التصرف الأخلاقى متوقع عند نقطة ما، أما السعى الحثيث إلى المصالح الخاصة فقط فهو أمر يخص فقط شرير الفيلم.

وبقدر ما تقوم الأفلام بتجسيد هذه الأفكار، يمكننا أن نراها على أنها لا تفعل سوى أن تعطى تأكيدًا للعالم الأخلاقى الذى نعيش فيه، لكن التجسيد لهذه الأفكار من السينما يقدمها لنا أيضًا لكى نتأملها، بل يقدم الفرصة لكى نميز المنطق وراء أن يكون المرء أخلاقيًا. وفى السرد القصصى الأكثر تقليدية، يزدهر الخير فى النهاية، وهؤلاء الذين يكذبون ويخادعون ويقتلون يتم القبض عليهم، وعقابهم، ويعانون بشكل ما. إن هناك حجة متضمنة هنا لأن يكون المرء أخلاقيًا، وهى فى طبيعة العالم حيث يدفع الشرير الثمن، ويكافأ الطيب، لذلك فإن من مصلحتك أن تكون أخلاقيًا. إن المشكلة فى هذا المسار هى أن العالم الحقيقى لا يمضى فى مكافأة الطيب دائمًا، وهؤلاء الذين يخادعون لا يدفعون الثمن. إن السينما تستطيع أن توجد وسيلة لكى تجعل الأشياء تنتهى على نحو مرضٍ، ولكن بالتحديد بسبب ذلك، فإن المسافة بين العالم السينمائى والعالم الحقيقى تصبح واضحة تمامًا.

ومع ذلك فإن السينما ذاتها تقدم حالات مضادة مفيدة للسرد التقليدى، وسيناريوهات أكثر «واقعية» حيث المصالح الذاتية - بل أيضًا الشر الكامل - يسمح لها بأن تنتصر. إن مثل هذا السيناريو يتكشف فى فيلم وودى ألين «جنايات وجنح» (١٩٨٩). إن الطبيب جوداه يرتب لقتل عشيقته عندما تهدده بالكشف عن علاقتهما، وهو لا يفلت فقط لكنه يستمر فى النجاح، بينما كليف - الشخص الطيب - ينتهى بأن يفقد كل شىء. من الواضح أن الفيلم يثير سؤالاً: لماذا يجب علينا أن نعيش حياة أخلاقية، إذا كنا نستطيع فى الأغلب أن نفلت بأفعال لاأخلاقية هى فى مصلحتنا أن نفعلها؟ ومن الواضح أن الفيلم يقدم إجابة صارمة: ليس هناك سبب، وعادة ما يكسب الشخص السيئ أخلاقيًا. وحتى احتمال عقاب المعاناة بسبب ضمير المرء، فإنه يبدو احتمالاً مشكوكًا فيه. فبعد فترة من الإحساس بالذنب، وعندما يقترب الطبيب من الانهيار والاعتراف للشرطة، يتغلب على الأمر ويستعيد حياته المميزة. إنه يجد أنه قد تكون لديه لحظات سيئة، لكنه يستطيع أن يتعايش مع ما

فعله. بل إن الفيلم يعلق على سرد هوليوود التقليدى، والذى يبتعد عنه بوضوح، فعندما يتقابل جوداه مع كليف يحكى ما فعل كأنه حبكة فيلم، فيرد كليف أنها سوف تكون قصة أفضل إذا كان الشعور بالذنب قد دفع القاتل إلى أن يسلم نفسه، ويكون رد الطبيب أن ذلك ليس ما يحدث فى واقع الحياة: «إذا كنت تريد نهاية سعيدة، فإنه عليك أن تشاهد فيلمًا هوليووديًا».

- الاختفاء، والله، والمجتمع

كما لاحظ المعلقون (مثل باباس ٢٠٠٤)، فإن «جنايات وجنح» يقدم صياغة معاصرة لمعارضة السبب فى أن يكون المرء أخلاقيًا كما هو موجود فى التعبير الكلاسيكى لأفلاطون فى «الجمهورية». وفيها تحكى شخصية جلوكون قصة جيجيس، الراعى الذى يجد خاتمًا له قوة أن يجعل من يلبسه يصبح غير مرئى. إنه يستخدمه لكى يغرى الملكة، وقتل الملك، ويصبح الحاكم. وبالنسبة لجلوكون، فإن جيجيس ليس استثناء، إنه يفعل ما كان أى شخص سوف يفعله إذا كان يستطيع أن يفلت من العقوبة. ليس هناك من هو قوى بما فيه الكفاية لكى يبقى أخلاقيًا:

وذلك إذا كان يستطيع أن يأخذ ما يشاء من على رف دكان بدون خوف أن يكتشفه أحد، وأن يدخل المنازل وينام مع من يختار، وأن يقتل، ويقوم بتهريب من يشاء من السجن، وبشكل عام أن يتصرف كإله بين البشر» (أفلاطون ١٩٩٣، ص ٣٦٠).

ومغزى القصة هو: أن السبب الوحيد لأن يفعل الشىء الصحيح هو الخوف من القبض علينا وعقابنا، وأننا إذا استطعنا أن نفعل ما نريد دون خوف الاكتشاف فإننا سوف نترك كل المعايير الأخلاقية ونبدأ فى البحث عن مصالحنا الذاتية. إن جلوكون يتحدانا أن نجد سببًا لأن نكون أخلاقيين، حتى عندما يزول تهديد العقاب.

إن سيناريو أفلاطون الافتراضى يظهر مرة أخرى حرفيًا فى شكل سينمائى. إن الاختفاء يتحقق الآن من خلال وسائل علمية وليست سحرية، لكن سلوكًا مشابهًا يظهر وتُطرح أسئلة مشابهة. فى الفيلم الأصلى «الرجل الخفى» (جيمس ويل ١٩٣٣) يستغل البطل فرصة عدم قدرة الآخرين على رؤيته: «الرجل الخفى يمكنه أن يحكم العالم. إنه

يستطيع أن يسرق ويغتصب ويقتل». وفى فيلم بول فيرهوفن» «الرجل المجوَّف» (٢٠٠٠) يتم تقديم نسخة معاصرة. يبدأ البطل كين باعتباره عالمًا فى استكشاف حريته التى عثر عليها، وأحد أفراد فريق البحث يطرح سؤالاً حتميًا: «ماذا سوف تفعل إذا عرفت أن أحدًا لن يستطيع رؤيتك؟»، وبمجرد أن يدرك كين أنه يستطيع أن يهرب، يتورط فى سلوك كلاسيكى يشبه ما فعله جيجيس، إنه يتلصص، ويغتصب، ويقتل. وعلى سطح ما يحدث، فإن ما يوحى به مرة أخرى هو أننا نتصرف على نحو أخلاقى بسبب تهديد العقاب، وإذا زال هذا السبب فإنه لن يكون هناك ما يجعلنا نتصرف بشكل أخلاقى.

وما يقدمه لنا فيلم «جنايات وجنح» هو نسخة مجازية من ذلك الاختفاء، بدون الأدوات الخيالية والعلمية. الطبيب لديه الوسيلة ببساطة، الثروة، والقدرة على إخفاء جرائمه عن أعين الآخرين، والاستمرار فى مظهر شخص متحضر مهذب. ويبقى السؤال: هل هناك أى سبب فى أن نتصرف أخلاقيًا إذا كنا نستطيع الهرب ونحن لا أخلاقيين، إذا كنا سوف نكسب من ذلك؟ إن الفيلم ذاته يشير إلى رد فعل ممكن على التحدى الذى يطرحه الاختفاء، خاصة المنظور الدينى. إن المرء لا يستطيع أن يختبئ عن عينى الله، وأيًا ما كان نجاحنا فى الهرب من القبض علينا بفعلتنا فى هذه الحياة، فإننا سوف نُستدعَى فى الحياة الآخرة لكى نحاسَب، وسوف يكافأ الطيب، ويعاقب الشرير. إذن هناك أسباب جيدة لكى نكون أخلاقيين، وهى مصالحنا على المدى الطويل. وتتمثل هذه الرؤية بشكل خاص فى والد الطبيب (فى فلاش باك)، حيث يقول الأب إن الله يرى كل شىء، وسوف يكافئ التقىَّ، بينما سوف يعاقب الشرير إلى الأبد.

وفى الوقت ذاته فإن الطبيب يؤكد على مشكلة مع هذا الموقف، هو أنه يتطلب إيمانًا دينيًا. إنه كمخلوق حداثى، وعالم، فإنه لا يستطيع الاستمرار فى الإيمان بإله يراقب ويحاسب ويكافئ الطيب ويعاقب الشرير. إن مثل هذا التفكير يبدو بسهولة كأنه يقوم على الأمنيات وليس على الواقع، إنه وهم مريح فى مواجهة عالم حيث يعانى الطيب دائمًا، ويزدهر الشرير. وهكذا يتم تصوير الأمر فى الفيلم، حيث الأب يعتنق الرؤية الدينية، ويعلن أنه إذا كان هناك اختيار بين الله والحقيقة، فإنه سوف يختار الله دائمًا. وهناك شخصية أخرى تؤمن بآراء مشابهة، هو الحاخام بين، الذى يصاب بالعمى. إن الاعتماد على مثل هذا

الإيمان – كما يبدو – هو أن يتعامى المرء عن حقيقة واقع بلا إله. وهناك آخرون اقترحوا رسالة أخرى، بأن تكلفة أن تجد من يقوم بأفعال دون عقاب هى «انسحاب الله»، الذى لا يعاقب الشر لكنه ينسحب من حياتنا، ويتركنا فى وجود خاوٍ وبلا هدف (انظر نيكولز ١٩٩٨، ص ١٥٨). ومع ذلك فإن تلك ليست رؤية وودى ألين:

«لقد أردت فقط أن أوضح – بطريقة مسلية – أنه لا يوجد إله، أننا وحدنا فى الكون، وأنه لا يوجد هناك من يعاقبك، ولكن تكون هناك أية نهاية هوليوودية لحياتك على الإطلاق، وأن أخلاقياتك تعتمد عليك فقط» (مقتبس فى شيكيل ٢٠٠٣، ص ١٤٩).

وقد يكون هناك اعتقاد أنه فى غياب إله يحاكم البشر، يمكن للمجتمع أن يقدم سببًا لأن يكون المرء أخلاقيًا. وفى التفسير الكلاسيكى للعقد الاجتماعى، الذى يعود إلى الفيلسوف هوبز، فإنه يمكن للأخلاقيات أن تُفهم ليس من خلال القواعد التى يضعها الله، ولكن من خلال القواعد التى نتفق على أن نضعها لأنفسنا. ومن لمفترض مسبقًا هنا أننا فى الأساس مخلوقات تهتم بمصالحها، وتعنى فقط بإشباع رغباتها. ومن مصلحة كل فرد أن يعيش فى مجتمع يضع لهذه الرغبات قيودًا من خلال القواعد الأخلاقية، التى تفرضها سلطات كافية. وبدون هذه القيود – وباستخدام كلمات هوبز – فإننا سوف نسقط فى «حالة من الطبيعة»، موقف كابوسى حيث الأفراد يسيرون نحو رغباتهم العاجلة دون قيود، ويتصارع الواحد منهم مع الآخر، ويمنع الواحد منهم الآخر عن تلبية حتى أكثر الاحتياجات الأساسية (انظر هوبز ١٩٦٨، ص ١٦٣). والاتفاق المتبادل فى اتباع القواعد، وكبح رغبات المرء، يفيد تقدم مصالح كل فرد، حيث إنه يزيل تهديد الآخرين، ويسمح لكل فرد – داخل القيود – أن يحصل على ما يريد. لذلك فإن من مصالح الفرد على المدى البعيد أن يطيع القواعد ويكون أخلاقيًا.

إن حالة الطبيعة تمثل سيناريو افتراضيًا آخر، وذلك من خلال تصور أن زوال عقوبة خارجية يؤدى إلى طرح السؤال حول لماذا يجب أن نكون أخلاقيين، الآن بمعنى «لماذا نلتزم بقواعد المجتمع؟»، والسينما تقدم إمكانية تحقيق هذه الرؤية الكارثية لانهيار اجتماعى كامل، والمثال الذى نتذكره هو «إله الذباب» (بيتر بروك ١٩٦٣). تتحطم السفينة ويرسو أطفال المدرسة على جزيرة بدون سلطة، وينحدرون إلى التنافس حول السلطة والمكانة،

ومن يقف فى الطريق ينال القتل بلا ندم. من المفترض هنا أن هناك دوافع بهيمية بداخلنا (إنه «إله الذباب» هو «الوحش الشيطانى بداخلنا»)، والتى من مصلحتنا كبحها، بينما شدة الحرص على امتلاك الأشياء كافية عند هوبز لكى تؤدى إلى الفوضى الكاملة إذا لم يتم المجتمع بمراقبتها. لكن الفكرة الأساسية فى الحاجة إلى قواعد تبقى هى ذاتها، وبرغم أن الآخرين لا يصغون فإن الصبى الضعيف ذا النظارات بيجى يظل يحاول إقناعهم بنظام اجتماعى متمدن، يعتمد على قواعد متفق عليها بين الجميع («أيهما أفضل، أن تكون لديك قواعد وتوافق، أم تصطاد وتقتل؟»). إن بيجى يواجه حالة الطبيعة كواقع مثير للرعب، وهو يرى أن هذه الحالة سبب كافٍ ليس فقط لمؤسسة أخلاقية بشكل عام، وإنما مؤسسة هى تمامًا من أجل مصالحه. وبهذا التفسير فإن هناك معنى واضحًا حيث يكون من الأفضل لى – كفرد يهتم بمصالحه الذاتية – أن أعيش فى مجتمع له قواعد أخلاقية، بدلاً من حالة الطبيعة. ومع ذلك فإن المجتمع ذا القواعد الأخلاقية هو الذى أجد نفسى فى العادة فى مواجهته، وليس هناك فى هذا التفسير ما يعطينى سببًا لأن أكون أخلاقيًا إذا كنت أستطيع الاعتماد على الآخرين لكى أظل أخلاقيًا، على مؤسسة للأخلاق تبقى هناك. من المؤكد إذا فضل المرء اختيار الخروج على العقد، وأن ينتهك القواعد، فإننى أعرِّض نفسى لتهديد العقاب، ليس عقاب الله هذه المرة ولكن عقاب المجتمع. إن ذلك يمنحنى السبب أن أظل اجتماعيًا، وأن أستمر فى الالتزام بالقواعد. ومع ذلك، وإذا كنت أستطيع الهروب من عقاب المجتمع، فلن يكون لدى سبب فى الاستمرار فى طاعة قواعد المجتمع. وهكذا يبقى التحدى الذى يطرحه سيناريو الاختفاء: إذا كنت أستطيع أن أحقق مصالحى بدون تهديد العقاب، فلن يظل لدى سبب فى التعاون مع الآخرين، أو الالتزام بالقواعد الأخلاقية. ومن المعقول أكثر كثيرًا – بالحفاظ على مصالحه الخاصة – أن الرجل الخفى فى «الرجل المجوف» يعود إلى حالة اللاأخلاقية الطبيعية، وبهذا المعنى فإن الطبيب فى جرائم وجنح ينجح أكثر، حيث إنه يهرب سرًا من القيود الاجتماعية لكى يحقق مصالحه، وفى الوقت ذاته يظهر باعتباره جزءًا من المجتمع بكل الفوائد والمكاسب التى يعطيها له المجتمع.

إذن فإن وجهة النظر التى تعتمد على العقد الاجتماعى لا تقدم إجابة عن سؤال: لماذا نكون أخلاقيين إذا كنا نستطيع أن نتصرف بشكل لاأخلاقى دون خوف من العقاب؟ سوف

يبدو أن المصالح الذاتية تقدم دافعًا هشًا نسبيًا لأن يكون المرء أخلاقيًا بهذا التفسير. لكننا نستطيع أن نمضي أيضًا إلى التساؤل حول فهم الأخلاقية ذاتها التي يتم تقديمها إلينا، ليس هنا فقط وإنما في الرؤية الدينية التي ذكرناها سابقًا. ففي التفسير الديني، يكون السبب في أن نكون أخلاقيين هو تفادي العقاب الخارجي، وتلك الطريقة في التفكير يمكن رؤيتها في الحقيقة باعتبارها علامة على السطحية الأخلاقية وعدم النضج الأخلاقي. وبالمثل، وفي تفسير العقد الاجتماعي، نحن نستمر فقط في أن نفعل الشيء الصحيح لكي نتفادى العقاب بواسطة المجتمع، وهو ما يوحي بدوره بعدم التطور الأخلاقي. وفي الحقيقة أن البعض يمكن أن يسوق الحجة: «إن الربط المباشر بين السلوك الأخلاقي والتهديد بالعقاب هو رؤية تختص بالمرضى الاجتماعيين ونظرتهم إلى الأخلاق» (رولاندز ٢٠٠٣، ص ١٦٠). إن كين في «الرجل المجوف» مستعد على الفور للتخلي عن كل المعايير الأخلاقية بمجرد أن يدرك أن باستطاعته أن يفعل ما يريد، بدون الخوف من العقاب، وذلك لا يدل كثيرًا على «الأخلاقية الطبيعية» التي نتشارك فيها جميعًا، بينما يدل أكثر على طبيعة كين الخاصة، أنه أساسًا كإنسان يعاني من نقص. إن الموقف الذي قد يبدو معقولاً عند رؤيته بشكل مجرد قد يعني مرضًا عندما يتجسد في فرد محدد.

وبالمثل فإن هناك شيئًا معيبًا، ومريضًا اجتماعيًا، حول الطبيب في «جرائم وجنح»، فبمجرد أن يدرك أنه ليست هناك إمكانية لعقاب إلهي فإنه يجد أنه ليس هناك سبب في أن يكون أخلاقيًا. إنه بشكل خاص مريض اجتماعي مثير للرعب، لأنه يعتبر نفسه محترمًا، وأحد أعمدة المجتمع المستقيمة أخلاقيًا. ومع ذلك فإن تلك الطريقة في التصرف متسقة تمامًا مع فهم للأخلاقيات من خلال المصالح الذاتية أساسًا. إذا كان الاعتبار الوحيد هو المصالح الذاتية، فسوف يكون من الأفضل للمصالح الذاتية التأثير على مظهر الأخلاقيات، وفي الوقت ذاته يكون المرء مستعدًا للتصرف بشكل لاأخلاقي عندما يستطيع أن يفلت بفعلته (انظر نورمان ١٩٩٨، ص ١٧٣). إن المعنى الكامن هنا هو: أن التصرف الأخلاقي سببه الوحيد هو تفادي العقاب الخارجي (بواسطة الله أو المجتمع)، وهو تصرف ليس أخلاقيًا أصيلاً على الإطلاق، لكنه يأخذ فقط مظهر التصرف الأخلاقي. إنه مرتبط بمفهوم

سطحى عن الأخلاقيات ذاتها باعتبارها شيئًا خارجيًا عنا، ويجب أن نخضع لها، «إنها قشرة رقيقة، تقليدية، يمكن نزعها بسهولة» (جرايلينج ٢٠٠٢، ص ٦٥).

- الذات، والتوازن الداخلى، والاستقلال الذاتى

ومع ذلك، فإن هذه ليست الإجابة الوحيدة التى يمكن أن نعطيها عن سؤال لماذا يجب أن نكون أخلاقيين، وليست الإجابة الوحيدة التى يمكن استكشافها من خلال القصص السينمائية. فهناك نوع عام آخر من التناول يبتعد عن الربط بين الأخلاقيات وتهديد العقاب الخارجى. وبدلاً من البحث عن باعث خارجى لكى يكون المرء أخلاقيًا، يدفعنا إلى التصرف الصحيح برغم أننا أساسًا مخلوقات ذات مصالح ذاتية خاصة، فإن سؤال «لماذا الأخلاق؟» يمكن معالجته من خلال القيمة الإجبارية التى تكون للمرء عندما يكون أخلاقيًا. بكلمات أخرى، فإنه يمكن الإجابة عن السؤال بأن نجعل الناس يرون أن هناك شيئًا ذا قيمة أصيلة فى الحياة الأخلاقية، شيئًا مهمًا نفقده إذا رفضنا الأخلاقيات، وهكذا يرون أنه يجب أن نكون أخلاقيين، حتى لو كانت هناك فائدة سريعة لأن نكون لاأخلاقيين، أو أن تكون هناك تضحية مهمة متضمنة فى كوننا أخلاقيين (انظر باول ٢٠٠٦، ص ٥٤٢، ٥٤٣).

إن هذه الرؤية لا تستلزم صرف النظر عن مصالحنا الذاتية، لكنها تتطلب إعادة التفكير فيما تتضمنه المصالح الذاتية، وأيضًا فى المفهوم عن الذات. فى العادة فإنه يتم فهم المصالح الذاتية على أنها لذة الأنا، وتحقيق الرغبات والسعى إليها، وفعل كل ما يزيد اللذة أو يقلل المعاناة، لكننا قد نفهم أهمية أن يكون المرء أخلاقيًا من خلال الاحتياجات الإنسانية العميقة التى تتجاوز الرغبات المباشرة، وهى الاحتياجات التى يشبعها المرء أخلاقيًا. هنا يكمن مفهوم أعمق للأخلاقيات ذاتها، وليس قشرة هشة للحياة الإنسانية، وإنما «سمة صلبة من الوجود الاجتماعى الإنسانى» (جرايلينج ٢٠٠٢، ص ٦٥). وفائدة السينما هنا تكمن فى الطريقة التى تستطيع بها السينما ليس فقط فى أن تقدم سيناريوهات مفترضة لسؤال «لماذا الأخلاق؟»، ولكن أيضًا فى وضع صورة لإجابات تقدم نماذج مجسدة للتجربة الإنسانية لكى تدعم الدعاوى حول أهمية الأخلاق فى حياتنا.

يقدم أفلاطون تفسيرًا إيجابيًا للأخلاقيات فى هذا الاتجاه. إن سيناريو خاتم جيجيس يطرح سؤالاً: لماذا يجب علينا أن نكون أخلاقيين إذا كانت مصالحنا تقضى بأن نكون لاأخلاقيين، وهو بذلك يضع نقطة بداية. فأفلاطون يستمر إلى القول بأن من الخطأ أن نفكر أن مصالحنا هى أن نكون لا أخلاقيين، والصراع الظاهر بين الأخلاقية والمصالح الذاتية هو فى الحقيقة صراع مع مفهوم زائف عن المصالح الذاتية، حيث يتم تعريف الذات من خلال الرغبات العاجلة المباشرة وحدها (انظر إيروين ١٩٨٩، ص ١٠٢). وموقف أفلاطون الخاص يلقى الضوء على مفهومه حول الذات على أنها مكونة من العقل والروح بالإضافة إلى الرغبة، ولكل منها وظيفته المحددة فى الكل. وفى النفس المتوازنة الصحية، يقوم العقل بمساعدة الروح بالتحكم فى الرغبة وتوجيهها، من أجل خير الذات ككل متكامل. وإذا كنت حقًا مهتمًا بمصالحى الذاتية، يجب أن يحكمنى عقلى، وبالنسبة لأفلاطون فإن هذا التوازن الداخلى هو ما يكون به المرء أخلاقيًا.

وبذلك فإن كون المرء أخلاقيًا يعنى تحقيقًا كاملاً، والوصول إلى التوازن الداخلى، والحرية الداخلية فى السيطرة على الذات، والتى تحقق وجودنا الصحيح باعتبارنا بشرًا. وعلى النقيض، فإن الحياة اللاأخلاقية هى الحياة التى تتشوه فيها الذات، ويسيطر عليها الجزء الخاص بالرغبة وحده، والشخص اللا أخلاقى يكون عبدًا لرغباته، لذلك فإنه يبتعد عن قدرته على تحقيق مصالحه. وضغوط رغباتنا تشوه أيضًا العلاقات مع الآخرين. ولعدم قدرتنا على معاملتهم بوصفنا أشخاصًا لهم مصالحهم الخاصة أيضًا، فإننا نكون مدفوعين بتحقيق ذواتنا على حسابهم. إن ما يريد أفلاطون أن يوضحه هو أن كون المرء أخلاقيًا، بعيدًا عن التعارض مع المصالح الذاتية، يفيدنا تمامًا، ومن خلال ذلك فإنه يبرر قيمة الحياة الأخلاقية. إن الشخص الأخلاقى أفضل كثيرًا من الشخص اللاأخلاقى. وحتى لو استطعنا أن نفلت بكوننا لاأخلاقيين، ونكون أحرارًا فى الحصول على كل رغباتنا، فإننا نكون داخليًا عبيدًا لرغباتنا، وأيًا ما كانت معاناة الشخص الأخلاقى فى الحياة فإنه يكون له وجود أكثر حرية وصحة.

من خلال ذلك نستطيع أن نصل إلى تقييم مختلف حول كين فى «الرجل المجوَّف». فبهذه النظرة لا يكون متحررًا من قدرته على الاختفاء. لن تكون لديه ضوابط وقيود

اجتماعية، لكنه أصبح عبدًا لرغباته، التى لم يعد قادرًا على التحكم فيها بمجرد أن يتيح له قدرته على الاختفاء إشباعًا غير محدود. إن سلوكه اللاأخلاقى تجاه الآخرين مدفوع بهذه العبودية، وانحداره نحو الجنون والتوحش يصبح رمزًا لتكاليف الحياة اللاأخلاقية. وبتفسير أفلاطون فإن الشخص اللاأخلاقى غير متوازن، وتحت رحمة رغباته، أما الشخص اللاأخلاقى تمامًا فهو عمليًا شخص مجنون. ومن أجل فوائد أن يكون المرء أخلاقيًا، فإننا فى حاجة إلى التحول إلى فيلم مختلف، هو فيلم ديفيد لينش «القطيفة الزرقاء» (١٩٨٦)، الذى يقدم قصة ينحدر بطلها نحو اللاأخلاقية بمعنى التنافر الروحى، لكنه يصل أيضًا إلى التعرف على قيمة الحياة الأخلاقية. إن جيفرى البطل الأنيق حسن المظهر، يعود إلى بلدته لكى يرعى أباه المريض، وهو لا يكتشف فقط الحياة السفلية المظلمة للبلدة، وإنما أيضًا شهواته الدنيا. وبرغم أنه يتورط مع ساندى غير البريئة مثله، فإنه يجد نفسه منجذبًا إلى دوروثى، التى تمثل سحر الجنس المنحرف. إنه بذلك يدخل عالمًا فاسد الأخلاق، خفيًا على عالم الحياة اليومية المرئى، وفى هذا العالم الخفى يستطيع جيفرى بحرية لا أن يشبع نزعاته الجنسية فقط، وإنما أيضًا تذوق الخطر والعنف (انظر لى ١٩٨٨، ص ٥٧٣).

وبذلك فإن «القطيفة الزرقاء» لا يعلن عن مجرد فضائل الحياة الأخلاقية، إنه فى الحقيقة يوضح الجاذبية الهائلة للحياة اللاأخلاقية، وهو يقر بوجود الرغبة، وحتى الرغبات المتوحشة فى الأعماق، والتى تسمح هذه الحياة اللاأخلاقية بإشباعها. لكن الفيلم – وعلى طريقة أفلاطون – يوضح أيضًا تكاليف مثل هذه الحياة: العبودية الداخلية، وتدمير السلام النفسى، ففى الوقت الذى تجذب فيه جيفرى رغباته فإنها تطرده أيضًا، بالإضافة إلى فساد علاقاته مع الآخرين، فإذا كان يتظاهر بأن يصادق دوروثى ويساعدها، فإنه يدرك أنه يستغلها من أجل إشباعه هو (انظر لى ١٩٨٨، ص ٥٧٧) والخطر الذى يكون جيفرى على وشك الانزلاق إليه يتمثل فى «الأنا» الأخرى» له، وهو فرانك المجرم الذى يُرهب دوروثى . وفرانك أكثر من كين – «الرجل المجوف» – مثال على عدم التوازن الداخلى والعبودية الداخلية، فرغباته ودوافعه تسيطر عليه تمامًا. وطريق جيفرى إلى الأمام هو أن يعود إلى الجانب الطيب فيه، إلى الحياة الأخلاقية. لكنه على عكس ساندى، التى تظل طوال الوقت غير بريئة، فإن عليه أن يواجه رغباته، وأن يتعلم كيف يتعامل معها، ويتحكم

فيها. لقد أدرك تكلفة الحياة اللاأخلاقية، والفساد الداخلى الذى تتضمنه، وأهمية أن يكون أخلاقيًا بمعنى تحقيق التوازن والهدوء النفسيين.

إن هذه الرؤية لا تقتصر على أفلاطون. فبرغم أن كانط يرتبط أحيانًا بنظرة صارمة تقول بأن الاتساق المنطقى وحده يتطلب أن نكون أخلاقيين، فإن هناك ما هو أكثر من ذلك على المحك بالنسبة له. وكانط – مثل أفلاطون – يقدم تعريفًا لمن هو أخلاقى بالحرية فى السيطرة على الذات وكون المرء يحكمه ما هو أسمى، الجزء المنطقى والعقلانى من الطبيعة، والتحكم فى الرغبات. إن هذا يعنى لكانط منع الرغبات والميول منعًا كاملاً من أن تحركنا، لكى نحدد أنفسنا تمامًا من خلال أوامر عقلانيتنا، والمتوحدة مع الواجبات الأخلاقية. إننا من خلال التحكم العقلانى فى الذات، ومن خلال الاستقلالية الذاتية، نحقق أنفسنا تماما. وكما يصوغ تيلور الأمر، فإن المبدأ الذى يؤسس نظرية كانط الأخلاقية هو «أن ترقى بما أنت عليه حقًا – أن تكون فاعلاً عقلانيًا» (تيلور ١٩٨٥، ص ٣٢٤). ويؤكد كانط أن الكائنات العقلانية يمكن أن تتصرف بشكل واعٍ بالتوافق مع المبادئ التى تصوغها لأنفسها. إن هذا هو يضعنا فوق الطبيعة، بما فى ذلك رغباتنا، والتى هى جزء من النظام الطبيعى، المحكوم بالضرورة الآلية. وكما هو الأمر عند أفلاطون، فإن الحياة اللاأخلاقية تعنى أن يصبح المرء عبدًا لما هو أدنى، لجزء الرغبات من طبيعتنا. إن كانط يؤكد أن الرغبات ليست مجرد بحثًا عن الذات، إننا قد نملك أيضًا دوافع لإيثار الآخرين على أنفسنا، ومع ذلك، فإن تحركنا بواسطة الرغبة والميل من أى نوع تعنى السقوط إلى أسفل مكانة المرء الحقيقية، ليصبح مجرد شىء آخر يتحدد بواسطة قوى خارجية، وبذلك يقطع الارتباط مع الإيمان بطبيعتنا العقلانية.

لذلك مع كانط – ومع أفلاطون أيضًا – هناك شئ أصيل ذو قيمة فى كون المرء أخلاقيًا. وأن نكون أخلاقيين، أن نحدد أنفسنا بالتوافق مع المبادئ الأخلاقية، يعنى أن نرقى إلى مكانتنا اللائقة. أما أن نفعل شيئًا آخر فذلك أدنى من كرامتنا. وبالإضافة إلى ذلك، يعتقد كانط، أننا ندرك الأهمية الخاصة فى أن نكون أخلاقيين فى تجاربنا المعتادة. ولأن عقلانيتنا شىء أسمى، فإننا نعيش أوامرها، المبادئ الأخلاقية، باعتبارها أسمى من متطلبات الطبيعة، والتى تحث رغباتنا وميولنا الطبيعية. إننا ندرك القانون الأخلاقى باعتباره شيئًا علينا أن

نطيعه، شيئًا يقضى باحترامنا، وتوقيرنا. وبالنسبة لكانط، فإن هذا الإحساس باحترام القانون الأخلاقى هو الذى يقدم حافزًا لكى نكون أخلاقيين، اهتمام قادر على التغلب على إغراءات الرغبة والميل (انظر باول ٢٠٠٦، ص ٥٤١،٥٤٠). وبالإضافة إلى ذلك، فإنه يمكن تذكيرنا بالقوة الحافزة للقانون الأخلاقى - كما يعتقد كانط - بواسطة تأمل حكايات الفضيلة، حيث يوجد رجل على سبيل المثال يرفض الحصول على فائدة، ويعانى من صعوبات بالغة، لكنه يظل «صادقًا مع نفسه، ووفيًا لاستقامة الهدف والغاية» (انظر كانط ٢٠٠٤، ص ١٤٨، مقتبس فى باول ٢٠٠٦، ص ٥٤١).

وفيلم الويسترن «عز الظهيرة» (١٩٥٢) من إخراج فريد زينيمان يحكى مثل تلك الحكاية عن الفضيلة، ويجسد جوهر ما يقول كانط إنه ما هو على المحك فى كوننا أخلاقيين. لقد تقاعد مأمور المدينة أخيرًا، واسمه ويل كين، وهو ينتظر قطار الظهيرة وعودة الخارج على القانون الذى أرسله هو إلى السجن. وبرغم أن عروسه الجديدة قد هجرته، وهجره أهل المدينة الذين خدمهم لأعوام طويلة، فإنه يبقى لكى يواجه المجرم وعصابته. لماذا - برغم تلك المصاعب - يبقى وفيًا لاستقامة هدفه؟ إنه يأخذ موقفًا بطوليًا، لكنه لا يفعل ذلك لكى يكون بطلاً أو ليؤثر فى الآخرين. إنه يقول: «أنا لا أحاول أن أكون بطلاً. إذا كنت تعتقد أننى أحب ذلك فأنت مجنون». والحق أن لديه ميلاً قويًا للرحيل، وينقذ نفسه، وهو ما يقاومه طوال الفيلم. إن من مصلحته تمامًا أن يرحل، لكن هناك إيحاءً بدافع مسيطر هنا، إنها مسألة الحفاظ على النزاهة، مسألة سيطرته على نفسه، والمرتبطة بأن يقوم بواجبه ويظل فى عمله.

وهنا، سواء كان كين مأمور المدينة أم لم يكن، هى مجرد شكليات خارجية. أن يقوم بواجبه، أن يكون أخلاقيًا، تلك متطلبات داخلية. إن كونه محكومًا بمفهومه عن أين يكمن واجبه هو مسألة تعنى الصدق مع نفسه. إن إحساسه بذاته، وسيطرته عليها، على المحك. وربما كان هذا هو ما يراه كانط ذا قيمة أساسية حول كون المرء أخلاقيًا: «إن ما يبحث عنه كانط هو الإحساس بالذات بالفردية، وبالكرامة، ويمكن تلخيص ذلك كله فى كلمة واحدة - الاستقلال الذاتى» (كريشه ١٩٨٨، ص ٢٢٤). وبالنسبة لكين، فإن الرضوخ لمخاوفه وقلقه ليترك المدينة، أو الرضوخ للآخرين، أو أن يبقى لمجرد المجد، والتقدم، وأية

فائدة خارجية أخرى، سوف يعنى خضوعه لتأثير العوامل الخارجية. إن موقفه هنا ليس آليًا، إنه فى النهاية ليس «سوبرمان»، والأمر يقتضى الصراع، خاصة ضد أحاسيسه هو نفسه، ضد مخاوفه وقلقه. لكنه يسيطر على مشاعره لكى يظل صادقًا مع نفسه ومع «هدفه المستقيم». وما هو ذو أهمية كبرى بالنسبة له هو؛ أنه يتصرف بطريقة تنبع من إحساسه بالواقع، وألا يفقد الإيمان فى نفسه.

إن كلاً من تفسيرى أفلاطون وكانط حول السبب فى ضرورة أن نكون أخلاقيين تلقى الضوء على فكرة أن كون المرء أخلاقيًا تتضمن تحقيق السيطرة على الذات وهى اللائقة والمشبعة بالنسبة للبشر، حيث نكون أحرارًا لأن الجزء العقلانى الأسمى من طبيعتنا يكون مسئولاً، ومتحكمًا فى الجزء الأدنى حيث الرغبة. ويمكننا بالطبع أن نجادل حول العلاقة الملائمة بين العقل والرغبة والعاطفة كما يتم تقديمها هنا. إن كانط بشكل خاص يقدم صورة شديدة القمعية للعلاقة بينهما. فأن يكون المرء أخلاقيًا، ويحقق ذاته، تتطلب فيما يبدو استبعاد الرغبة والعاطفة تمامًا من دوافعنا، ليتحكم فينا فقط العقل، وهو ما قد يبدو شكلاً من البتر الذاتى أكثر من كونه تحقيقًا للذات. وأفلاطون يسمح على الأقل للرغبة أن يكون لها مكان ما داخل الذات التى تحقق نفسها تمامًا، برغم أنه يعتقد أيضًا أن الرغبات تتطلب حفظها بقوة تحت التحكم.

إننا قد نسأل أيضًا إذا ما كان المرء الجيد أخلاقيًا هو الذات المنظمة جيدًا، كما يؤكد أفلاطون بشكل خاص. ليس هناك شىء فى السيطرة على الذات تتضمن أن يكون المرء جيدًا أخلاقيًا، واللاأخلاقية لا تتضمن بالضرورة فوضى داخلية أو عبودية للرغبة. قد يكون المرء ضيق الأفق، بطريقة يتحكم فيها فى ذاته تمامًا، ويمارس الشر. وفى الحقيقة أن هذا ما يميز بطل «جرائم وجنح» عن بطل «الرجل المجوف» أو بطل «القطيفة الزرقاء». فعلى النقيض من الوحوش مطلقى السراح، فإن جورداه فى «جرائم وجنح» فرد سيسطر على نفسه تمامًا، يخطط بمنطق وتعمد، وفى مواجهة أحاسيسه، ومخاوفه، وقلقه. وفى الحقيقة أن رغباته وأحاسيسه تدفعانه إلى أن يسلم نفسه للشرطة، وأن يواجه العقوبة على ما فعل. وبواسطة التحكم فى هذه الأحاسيس وإخضاعها يستطيع أن يهرب بفعلته.

ومع ذلك، وحتى إذا استطعنا أن نتساءل حول الطرق المحددة لوضع مفهوم عن الحياة الأخلاقية عند أفلاطون وكانط، فإن كلاً منهما يشير إلى طريقة أخرى، حيث يمكن أن تكون هناك إجابة عن سؤال لماذا يجب أن نكون أخلاقيين، تتجاوز مجرد القول بأننا فى حاجة إلى أن نكون أخيارًا لنتفادى عقاب الله أو المجتمع. إننا يمكن أن نرى أن كوننا أخلاقيين يحمل قيمة إيجابية بالنسبة لنا، إنه يسمح لنا بمعنى ما أن نحقق أنفسنا أو نشبعها، وأننا نفقد شيئًا مهمًا إذا رفضنا ذلك، حتى لو كان ذلك يجلب لنا منفعة مباشرة إذا تصرفنا بشكل لاأخلاقى. إن كل تلك الطرق للإجابة عن سؤال «لماذا الأخلاق؟»، من خلال الله، أو المجتمع، أو الذات، تجد تجسيدًا فى القصص التى تقدمها السينما.

المراجع

Grayling, A. (2002) *The Reason of Things*, London: Phoenix.

Hobbes, T: (1968) *Leviathan*, ed. C. B. Macpherson, Harmondsworth: Penguin.

Irwin, T. (1989) *Classical Thought*, Oxford and New York: Oxford University Press.

Kant, I. (2004) *Critique of Practical Reason*, trans. T. Abbott, New York: Barnes and Noble.

Kreyche, G. F. (1988) "*High Noon* – A Paradigm of Kant's Moral Philosophy," *Teaching Philosophy* 11: 217–28.

Lee, S. (1988) "The Essence of the Human Experience in David Lynch's *Blue Velvet*," in S. H. Lee (ed.) *Inquiries into Values and Ethical Views: The Inaugural Sessions of the International Society for Value Inquiry*, Lewiston, ME: Edwin Mellen Press.

Nichols, M. (1998) *Reconstructing Woody*, Lanham: Rowman and Littlefield.

Norman, R. (1998) *The Moral Philosophers: An Introduction to Ethics*, 2nd ed., Oxford and New York: Oxford University Press.

Pappas, J. (2004) "It's All Darkness: Plato, The Ring of Gyges, and *Crimes and Misdemeanors*," in M. Conard and A. Skoble (eds.) *Woody Allen and Philosophy*, Chicago: Open Court Press.

Plato (1993) *Republic*, trans. R. Waterfield, Oxford and New York: Oxford University Press.

Powell, B. (2006) "Kant and Kantians on 'the Normative Question'," *Ethical Theory and Moral Practice* 9: 535–44.

Rowlands, M. (2003) *The Philosopher at the End of the Universe*, London: Ebury Press.

Schickel, R. (2003) *Woody Allen: A Life in Film*, Chicago: Ivan R. Dee.

Taylor, C. (1985) "Kant's Theory of Freedom," in *Philosophy and the Human Sciences: Philosophical Papers*, vol. 2, Cambridge and New York: Cambridge University Press.

(٥٥)

نزعة الشك

ريتشارد فومرتون

لعبت تجارب الفكر الغربية عادة دورًا مهمًا فى تقييم المسائل الفلسفية حول طبيعة الإدراك والذاكرة، وأهميتها المعرفية. وعندما أثار ديكارت اهتمامات أولية حول ما نعرف (١٦٤١،١٩٩٩)، فقد أثار ما اشتهر عنه (وإن لم يكن ذلك أصيلاً) من إمكانية أن كل التجارب التى نعتبرها حقيقية (أو التى نعتبرها حياة اليقظة) فقد تكون حلمًا نابضًا بالحياة. ويعنى ديكارت بالقول بأن هناك ما يمكن تصوره على الأقل، شيطانًا بالغ القوة لكنه شرير، يمارس سلطته بأن يُحدث فيك تجربة الهذيان التى لا يمكنك تمييزها عن التجارب الحقيقية. وفى احتمال آخر، فإن معتقداتك حول محيطك المادى اعتمادًا على هذه الخبرات قد تتضمن خطأ هائلاً. والعديد من المعرفيين المعاصرين الذين انشغلوا بعلم الإدراك يفضلون عادة احتمال أن مخك قد تمت سرقته وهو يستقر الآن فى قارورة، ويتعرض لتجارب أحد علماء الأعصاب المجانين. وهذا العالم يثير مخك لكى يحدث نشاطًا عصبيًا، إما أن يكون (طبقًا لبعض الفلاسفة) هو التجربة الحسية بكل تفاصيلها، أو أن يكون السبب المباشر فى هذه التجربة (طبقًا لفلاسفة آخرين).

ومن خلال التأكيد على أن الذاكرة الظاهرية هى مصدر معرض للخطأ فى المعلومات حول الماضى، اقترح راسيل ما هو مشهور عنه بأننا نستطيع أن نفهم العالم الذى نحقق فيه وجودنا فجأة منذ لحظات قليلة، ولدينا «ذاكرة» كاملة وحية ومفصلة لماضٍ غير موجود. ومن الواضح أن الشيطان الشرير عند ديكارت، أو عالم الأعصاب المجنون، لن يجدا أية

صعوبة فى تصنيع هذه الذاكرة الظاهرية. والسبب المباشر للذاكرة الظاهرية - كما سوف نتفق جميعًا - معتمد مثل الحواس الأخرى على حالات المخ، والتى هى من ناحية المبدأ معرضة بسهولة للتلاعب بها.

إن سيناريوهات الشك هذه (كما تسمى عادة) قد وجدت طريقها إلى أعمال الرواية المكتوبة (مثل «يوميات مريخى»)، لكنها أصبحت مؤخرًا مشهورة على نحو متزايد من خلال الوسيط السينمائى القوى. والاستعراضات التليفزيونية مثل «الرحلة الطويلة إلى النجوم» (فى تجسيداتها العديدة)، والأفلام مثل «التذكر الكامل» (١٩٩٠)، و«ماتريكس» (١٩٩٩)، و«اليوم السادس» (٢٠٠٠)، قد بعثت الحياة السينمائية فى تجارب الفكر الفلسفية. منذ سنوات قليلة مضت، طلب منى أن أتحدث لفصل فى المدرسة الإعدادية عن موضوع الفلسفة. وبعد حيرة حول ما هى أفضل طريقة لتصوير السؤال الفلسفى الذى يأخذ أشكالاً عديدة، للأطفال فى هذه السن، قررت أن أحاول التحدث عن برهان ديكارت عن الحلم والشيطان. وعلى الفور، صاح عدد من الطلبة وقد تملكتهم الإثارة: «هذا مثل «ماتريكس» تمامًا. لم أكن حتى ذلك الحين قد شاهدت الفيلم، لكننى عندما شاهدته تأكدت على الفور من أن تجارب الفكر عند ديكارت قد تمت ملاءمتها لهذا الفيلم المشهور».

وفى هذا الفصل، سوف أحاول استكشاف عدد من الأسئلة حول ظهور سيناريوهات نزعة الشك الفلسفى فى حبكات الأفلام. هل تؤكد هذه الأفلام بطريقة مفعمة بالحياة أن سيناريوهات الشك ممكنة حقًا، وهل تؤكد بطريقة مفعمة بالحياة ادعاءات فلاسفة الشك حول طبيعة البرهان والدليل نعتمد عليهما ضمنًا عندما نصل إلى استنتاجات فى حياتنا المعتادة؟ هل تلمح أى من هذه الأفلام إلى حل لمشكلات الشك الفلسفى؟ هل تثير بعض من هذه الأفلام أسئلة جديدة تتعلق بمدى وضوح عناصر من خطوط الحبكة؟

- تجربة الفكر وسيناريوهات الشك الفلسفى

قبل أن نحاول الإجابة عن الأسئلة السابقة، قد يكون من المفيد دراسة بقدر أكبر من التفاصيل كيف أن فيلسوف الشك يحاول أن يستفيد من سيناريوهات الشك. كما لاحظنا سابقًا، فإن ديكارت أثار احتمال الأحلام، والهذيان بفعل شيطان، وذلك فى سياق بحثه عن

أساس راسخ تمامًا للمعرفة يمكن لنا أن نبنى فوقه بأمان. وبرغم أن ديكارت لم يكن مهتمًا فى النهاية بالبرهنة على نزعة الشك، فإن فيلسوف الشك يمكن بسهولة أن يعتنق وضوح تجارب الفكر عند ديكارت، لكى يبرهن على أن هناك ثغرة منطقية بين طبيعة دليلنا على معتقداتنا المعتادة حول العالم الخارجى والماضى، وبين صدق وحقيقة الافتراضات التى نؤمن بها اعتمادًا على هذا الدليل.

تأمل الحجج الآتية:

- برهان احتمال الهذيان

١- طبيعة التجربة «المعطاة والجاهزة ظاهراتيًا» هى دائمًا منطقية، ومتوافقة من ناحية المفاهيم مع التجربة التى هى جزء من هذيان معقد ومحكم.

٢- إذا كان ذلك صحيحًا، فنحن لا نستطيع أن نعرف بيقين مطلق أن أية مجموعة جاهزة من التجربة الحسية لم تأت إلينا باعتبارها جزءًا من هذيان معقد ومحكم.

٣- إذا لم نكن نستطيع معرفة ذلك، فنحن لن نستطيع أن نعرف على أساس التجربة الحسية أية حقيقة حول المحيط المادى. لذلك:

٤- نحن لا نستطيع أن نعرف بيقين مطلق (اعتمادًا على التجربة الحسية) أية حقيقة حول المحيط المادى.

- برهان احتمال الذاكرة الظاهرية المخادعة

١- أيًا كان مدى حيوية الذاكرة الظاهرية كما تبدو، فإن حقيقة أننا «نبدو» كما لو كنا نتذكر أننا فعلنا س (على عكس تذكرنا الفعلى أننا فعلنا س) متوافقة منطقيًا ومفهوميًا مع أننا لم نفعل س. (قد نكون ضحايا مكيدة شيطانية، أو ربما نكون نتقدم فى السن).

٢- إذا كان ذلك صحيحًا، فإننا لا نستطيع أن نعرف بيقين مطلق أية ذاكرة ظاهرية هى حقيقية.

٣- إذن نحن لا نستطيع أن نعرف على أساس هذه الذاكرة الظاهرية أية حقيقة عن ماضينا. لذلك:

٤- نحن لا نستطيع أن نعرف بيقين مطلق (على أساس هذه الذاكرة الظاهرية) أية حقيقة حول ماضينا.

سوف يكون تقليلاً من الحقيقة أن نوحى بأن البراهين السابقة مثيرة للجدل ومختلف عليها. إن كلاً من المقدمات المنطقية الثانية (رقم ٢) فى كل من البرهانين تفترض مسبقًا - كما أعتقد - أن معرفتنا بالعالم المادى والماضى هى بمعنى مهم معرفة مبينة على معرفة أكثر أساسية بالطبيعة النوعية للحالات الذهنية الذاتية (التجربة أو الذاكرة الظاهرية). تأمل أولاً مشكلة الإدراك. قد يسلم المرء بأن الطبيعة الاستبطانية للتجربة لا تضمن أبدًا للتجربة أنها ستكون حقيقية، لكنها تزعم أن للمرء معرفة جيدة تمامًا بالعالم المادى «عندما تكون التجربة حقيقية». وعلى سبيل المثال فإن بعض الفلاسفة المعاصرين يقولون إننا نستطيع الحصول على معرفة بالعالم المادى عندما يكون إيمان ما حول العالم بسبب (ومن خلال الإدراك) حقيقة أن ذلك هو ما يجعل هذا الإيمان حقيقيًا وصادقًا. والارتباط السببى ذو العلاقة هنا موجود فى حالة الإدراك الحقيقى، وغائب فى حالة الإدراك غير الحقيقى. وإذا لم يكن ضروريًا أن نكون قادرين على التمييز استبطانيًا بين طبيعة التجربة الذاتية فى الحالات «الجيدة» والحالات «السيئة»، لكى نحصل على المعرفة ذات العلاقة، فإن قوة سيناريوهات الشك السابقة تختفى. ويمكن إقامة برهان مماثل حول معرفة الماضى اعتمادًا على الذاكرة. وقد لا يكون اختلاف استنباطى بين الذاكرة «الحقيقية» و«غير الحقيقية»، لكن عندما يبدو المرء كأنه يتذكر أن له تجربة ما، وعندما تكون الذاكرة الظاهرية بسبب تجربة سابقة، فسوف يكون هناك نوع صحيح من الارتباط السببى لإعطاء معرفة بالماضى.

ولكن برغم ظهور العديد من التفسيرات الظاهرية للمعرفة (كما تُدعى)، فإن التفسيرات الباطنية هى الصحيحة بالتأكيد فى القول بأن هناك شيئًا قديمًا جدًا حول إيحاء الظاهرية بأننا نستطيع اكتساب المعرفة من خلال التجربة، حتى إن لم يكن هناك مؤشر «باطنى» على أن التجربة حقيقية. وإذا كنا نقر بأننا نستطيع أن نشير إلى الفرق بين حالة نتعرض فيها للخداع، وحالة ليست كذلك، لماذا لا نوافق على أن الشخص - مع ذلك -

يستطيع أن يعرف أية حالة يكون موجودًا فيها؟ ومن المؤكد أننا لا نفكر عادة فى الدليل فى شكل ما نعرفه حول الطبيعة الذاتية لتجربتنا. وخارج الفلسفة، يكون من الغريب تمامًا افتراض وجود شىء مثل «الاستدلال»، متضمن فى اعتقاداتنا التلقائية وتوقعاتنا حول العالم المادى الذى نعيش فيه. لكن الفيلسوف الباطنى على حق بالتأكيد عندما يقترح أنه أيًا كان تفكيرنا حول الطبيعة الذاتية للتجربة، فمن المؤكد أننا ندرك بعد التأمل أننا نعرف مثل هذه الحقائق «أفضل» من معرفتنا بأية حقائق حول محيطنا المادى.

وهؤلاء الذين يقومون بتدريس علم المعرفة يألفون حقيقة أنه ليس من الصعب إقناع الطلبة بأن الشك فى «المعرفة» صحيح. وإذا كان الفلاسفة المحترفون يجدون جموحًا فى الإيحاء بأننا لا نعرف الكثير عما نزعم عادة بأننا نعرفه، فإن أغلب طُلابى يهزون ببساطة أكتافهم ويسود جو «ماذا كنت تتوقع؟». إنهم يقولون: إن المعرفة - وبوجه خاص المعرفة ذات اليقين المطلق - من الصعب تمامًا التوصل إليها. والفلاسفة السياقيون المعاصرون يحاول شرح هذه الظاهرة بكلام عن الاعتماد على السياق، وتغير المعايير، بالنسبة للمعرفة (انظر على سبيل المثال ديفيد لويس ١٩٩٦، وستيوارت كوهين ١٩٩٩)، لكن قد يكون من المعقول القول بأن سيناريوهات الشك تقدم تذكرة بأنه عندما يكون المرء جادًا حول ادعاءات المعرفة فإن على المرء أن يكون أكثر حرصًا بكثير من شخص يتبادل محادثة تلقائية وعفوية.

وبينما يكون الشك فى المعرفة غير مقبول، فإن «الفجوة» التى يستخدمها الشكاكون بين الدليل والاستنتاج المستقى من هذا الدليل، يمكن بسهولة استغلالها بواسطة الشكاكين للبرهنة على شكل أكثر درامية لنزعة الشك. ومن المشهور عن هيوم أنه أكد أن كل ما علينا الاستمرار فيه باعتباره دليلاً أقصى هو ما نعرفه عن الإدراكات، حيث «الإدراك» بالنسبة له هو الحالات العابرة التى تعتمد على من يدرك، مثل الأحاسيس والذاكرة الظاهرة. ويعتقد هيوم - مثل ديكارت - أن من الواضح أن الأحاسيس المماثلة نوعيًا يمكن أن تكون لها أسباب مختلفة جذريًا. ومثل ديكارت أيضًا - فإن هيوم يفترض أن المقدمات المنطقية المتاحة للمنطق قاصرة على وصف الإدراكات. لكن هيوم يؤكد (١٩٥٨، ص ٢١٢) أنه إذا كان الأمر كذلك، فإن المنطق عاجز عن أن يؤسس الإدراكات باعتبارها دليلاً على أى شىء سوى كونها إدراكات. والطريقة الوحيدة لتأسيس نوع واحد من الأشياء باعتباره دليلاً على

وجود نوع آخر من الأشياء، هى إقامة علاقة بين الشيئين فى التجربة. ولكن إذا كان كل ما علينا أن نستمر فيه فى النهاية هو معرفة إدراكاتنا، فإنه ليست هناك طريقة أن نخطو خارج «المنظور» الخاص بنا، لكى تكون لدينا لمحة عن العالم مستقلة عن المنظور، ويفترض أنها تفسر الإدراكات بعلاقات السببية. إننا نستطيع إقامة علاقة بين الإدراكات وبعضها البعض، ولكن ليس أبدًا بين الإدراكات وأى شىء آخر غير الإدراكات.

- تجارب الفكر السينمائى

لقد لاحظنا سابقًا أن حبكات بعض الأفلام الجماهيرية تبدو كأنها تلعب على كل الاحتمالات التى تثيرها فلسفة الشك. ما المغزى الخاص بتصوير ذلك فى السينما، إن كان هناك مغزى؟ للوهلة الأولى ، يمكن للمرء أن يفترض أن هذه الأفلام - مثل «ماتريكس»، و«بائع الأنصال» (١٩٨٢)، و«اليوم السادس» - تؤكد على الأقل معقولية ووضوح سيناريوهات فلسفة الشك (والفيلمان الأخيران بالأخص يقدمان سيناريوهات شكاكة عن الذاكرة). إن تجارب الفكر الفلسفية تواجه فى العادة انتقادات لافتقادها التفاصيل، ويمكن للمرء بسهولة أن يتساءل حول إذا ما كنا نفهم بالفعل فكرة ديكارت عن الهذيان الذى يسببه شيطان. لكن الأفلام تملأ التفاصيل، وتبدو كأنها تعطى «معقولية» غير مثيرة للتساؤل لسيناريوهات فلسفة الشك. وكما لاحظنا سابقًا، فإن المراهقين فى المدرسة الإعدادية لا يجدون صعوبة فى فهم حبكات مثل هذه الأفلام.

ومع ذلك يجب على المرء أن يتحرك ببطء قبل أن يفترض أن المعقولية الظاهرية لخط الحبكة معقولية حقيقية. وعلى سبيل المثال، فى فيلم «فى مكان ما فى الزمن» (١٩٨٠)، يبدأ الفيلم بامرأة عجوز تعطى ساعة يد لمؤلف مسرحى شاب، وكما سوف يتضح، فإنها كانت قد حصلت على الساعة منه عندما يعود هو فى الزمن لكى يقابلها باعتبارها شابة. إن المرء سوف يفكر حول التاريخ الغريب لهذه الساعة، وبعدها سوف يبدأ فى التساؤل حول إذا ما كانت الحبكة منطقية حقًا. وفى فيلم «كوكب القرود» (١٩٦٨)، يتضح أن أحد القرود فى الحقيقة أحد أسلافه. وبعض حبكات الأفلام قد تشبه لوحات إيشر (لوحات تبدو معقولة للوهلة الأولى، لكنك إذا تأملتها وجدت أن الشكل الموجود مستحيل الوجود - المترجم)، وحتى ينظر إليها بعناية فإنه يكتشف أن ما تقدمه هو لشىء لا يمكن أن يكون ممكنًا.

وربما يكون أحد أسباب الحرص هو أن المرء لا يستطيع بالطبع أن يصور هذيانًا على فيلم. وعندما يتتبع المرء حبكة فيلم «ماتريكس» على سبيل المثال، فإنه لا يتخيل أنه يرى (أو يبدو له أنه يرى) الأشياء من منظور الشخصيات ذاتها التى تتعرض للهذيان. إننى أفترض أن صانع الفيلم يريد منا أن نتبنى نوعًا من «المنظور الآخر»، المتعاطف، للشخصيات التى يتم تقديمها، حيث «موضع» الكاميرا - بالتالى - يشكل هذا المنظور. وعندما نصل إلى استنتاج أن الشخصية تمر بحالة هذيان، فإننا نتخيل فى الوقت ذاته أن «منظور الكاميرا» الذى نراه هو هذيانى أيضًا. ولا يبدو لى أننا «نستطيع أن نفعل هذا بالضبط، لكن معقولية ما نفعله شىء يتعلق - كالطفيليات - على معقولية سابقة تخص سيناريوهات الشك. إن الأمر كما لو أن الفيلم لا يفعل سوى أن يلعب على الاحتمالات التى نجدها فى الأصل معقولة.

وما هو مثير للاهتمام بشكل خاص - من وجهة نظر نفسية - هو كيف يكون من السهل علينا «قبول الانتقالات من الهذيان إلى التجربة الحقيقية وبالعكس. وبقدر ما إننا نتبنى نوعًا من المنظور الآخر لشخصية نيو (الشخصية الرئيسية فى فيلم «ماتريكس»)، على سبيل المثال لماذا نستنتج أنه عندما نأخذ القرص، ونتعرض على الفور إلى تجربة ما يبدو أننا فى قارورة مع صفوف لانهائية من المخلوقات الموضوعة فى القارورة، لماذا نستنتج أن «تلك» تجربة حقيقية؟ لماذا لا يبدو لنيو (ولنا) أن من الطبيعى أكثر أن القرص نوع ما من مادة مثيرة للهذيان، تلعب دورًا سببيًا مشابهًا لشيطان ديكارت الشرير؟

ومن المثير للاهتمام أن ديكارت نفسه يوحى فى النهاية بأن اهتماماته الشكاكة كان لا أساس لها، وأن هناك معايير لا تخطئ حول تحديد إذا ما كنا نحلم أم لا. إنه يرفض تأملاته السابقة حول أن حياتنا قد تكون حلمًا طويلاً مفعمًا بالحياة، ويعتبر أن هذه التأملات «خيالية» (برغم أنه يرفض هذه الشكوك باعتبارها غير معقولة، فقط بعد أن يؤسس لوجود إله كامل لا يعرف الخداع). وديكارت بالتالى يوحى بأن العلامة الواضحة للأحلام (والتى تميز أيضًا التجربة غير الحقيقية) هى الطريقة التى لا «تتلاءم» بها مع بقية تجاربنا عندما نتذكرها:

«إننى ألاحظ الآن أن الحلم واليقظة مختلفان بشكل مهم: إن الأحداث فى الأحلام لا ترتبط بواسطة الذاكرة ببقية حياتى، مثلما يحدث مع الأحداث التى أمر بها وأنا مستيقظ. وإذا كنت مستيقظًا، وظهر شخص ما فجأة ثم اختفى دون أن أرى من أين جاء أو إلى أين ذهب (كما يحدث فى الأحلام)، فسوف يكون هناك مبرر لأن أحكم أنه لم يكن شخصًا حقيقيًا، وإنما شبح، أو حتى طيف خلقه مخى. لكننى إذا ميزت بوضوح مصدر شىء ما، ومكانه، والزمان الذى عرفت فيه بوجوده، وإذا استوعبت ارتباطًا متصلاً بينه وبين بقية حياتى، فإننى أكون متأكدًا تمامًا أنه شئ فى يقظتى وليس فى حلم. ولا يجب أن يكون عندى أدنى شك حول واقع مثل هذه الأشياء، إذا كنت قد اختبرتها بكل حواسى، وذاكرتى، وفهمى، دون أن يكون هناك دليل يتعارض مع ذلك». (١٩٩٩، ١٦٤١، ص ١٣٩).

وبمعايير ديكارت لتقييم كون التجربة حقيقية، فإننى أعتقد أن الأكثر طبيعية بالنسبة لشخصية نيو (ولنا) استنتاج أن التغير العنيف والمفاجئ فى التجربة، والذى يعقب تناول القرص، هو بداية جنون يتسبب عن الهذيان.

والمشكلة فى أن تقول: متى تكون التجربة غير حقيقية، تتجسد بشكل لطيف فى فيلم «التذكر الكامل»، حيث يوجد بطل يقرر أن يأخذ «إجازة» هذيانية. إن المستقبل الذى يعيش فيه يتيح له أن يزور مركز «التذكر»، حيث تتم إثارة مخ المرء لكى ينتج تجارب مرتبطة بما يختاره المرء من إجازة خيالية. ويريد البطل أن يكون جاسوسًا يذهب إلى المريخ. وفى الفيلم، إما أن تكون لديه تجربة الهذيان المتوقعة، أو أنه يتحرر من «التذكر»، ويكتشف بالفعل أنه جاسوس قد تم تغيير ذاكرته، وأن عليه أن يقطع حقًا الرحلة إلى المريخ والتى كان من الممكن أن تكون موضوع هذيان «التذكر». وعند نقاط مختلفة فى الفيلم، يواجه البطل سؤال ما إذا كان أى البديلين هو الحقيقى. وفى مشهد مذهل حقًا، يزوره شخص يزعم أنه ممثل هذيانى لمركز «التذكر»، قد تم إدخاله إلى هذيانه لكى يعيده إلى الواقع. إنه «محشور» فى الهذيان، والناس الذين يشرفون على «البرنامج» لا يستطيعون إيقافه عن الاستمرار فى الهذيان. وعلى البطل أن يقرر إذا ما كان «يطلق الرصاص» على شخص حقيقى يدعى أنه طيف، أو أن يشكل المعتقدات التى تسمح له بأن يعود إلى «الواقع». إنه

غير متأكد مما يجب عليه أن يفعل، وفى النهاية يلاحظ أن هنا «الشخص» قد بدأ فى العَرَق، وهى علامة حاسمة كما يعتقد على أن التجربة حقيقية، لتبدأ المذبحة المعتادة.

للوهلة الأولى، يكون بطلنا المقدام على أرضية فلسفية مهزوزة. إذا كنت أحاول أن أفهم إذا ما كنت أم لم أكن أهذى، فحقيقة أن الهذيان سوف يكون عن رجل يعرق هى حقيقة ليست هنا أو هناك. والدليل «الظاهراتى» متسق بالتساوى مع التجربة سواء كانت هذيانًا أم حقيقة. ومع ذلك، وكما يبدو أننى أتذكر مايك هومير يقترح على ذات مرة، فإن حبكة الفيلم تقوم «اصطناعيًا» بوضع قيود للفرضيات التى «يؤمن» بها البطل. إنك تتذكر أنه - بالتالى - قد اختصر الفرضيتين إلى تجربة الهذيان بسبب برنامج «التذكر»، أو بالتجربة الحقيقية (جزء من حياته بعد هروبه من الهذيان). وبين هاتين الفرضيتين، يمكن للمرء أن يفترض أن هناك برهانًا من التشابه بينهما. وفى النهاية، وإذا كنت واضع برامج يقوم بتغيير الهذيان المبرمج لإقناع شخص بأنه يهذى، فلماذا بالضبط تعير التفاتًا لشخص «هذيانى» يعرق؟ إنك فى النهاية لست مهتمًا بجعل التجربة «واقعية»، وفى الحقيقة أنه من الأفضل إذا كانت التجربة المصنوعة هى عن شخص يغير شكله أو يظهر إلى الوجود ويختفى فجأة. إن ذلك سوف يقنع أكثر الشخص الذى يمر بالتجربة أن شيئًا غريبًا يحدث. ولذلك وبين الاحتمالين اللذين كان يضعهما فى اعتباره دوجلاس (الشخصية الرئيسية)، فإن التجربة الحقيقية قد تكون الأكثر معقولية. ليس هناك عزاء فى كل هذا مع ذلك، بالنسبة للفيلسوف الذى يبحث عن بصيرة لكى يرفض نزعة الشك. فبمجرد أن يأخذ المرء على محمل الجد تلك الفجوة بين المظهر والواقع، فإن هناك طرقًا بلا عدد، حيث يفشل المظهر أن يكون حقيقيًا، وأغلب هذه الطرق لن تسمح بنوع المنطق الناتج عن التشابه الذى ناقشناه سابقًا. وعلى سبيل المثال، إذا كان المرء محشورًا فى «التذكر»، وكان «يضيف» التفاصيل إلى تجربة الهذيان، فليس هناك سبب على الإطلاق لرفض فرضية أن المرء يمكنه أن يضيف بالضبط التفاصيل التى كان دوجلاس يعتبر أنها دالة على أنها تجربة حقيقية.

وكل ما قيل عن الإدراك ينطبق - بعد إجراء التعديلات الضرورية - على الذاكرة. وفى الحقيقة أن «التذكر الكامل» فيلم مناسب لاستخدامه فى مناقشة سيناريوهات نزعة الشك، ذلك لأنه فى إحدى الفرضيات تتعرض الشخصية الرئيسية لتغيير ذاكرته عن

وجوده السابق بوصفه جاسوسًا تغييرًا كاملاً. وبفرضية أنه فى حالة هذيان أحدثها مركز «التذكر»، فإنه فقط يمر بتجربة من نوع سوف يؤدى به (ربما على نحو مبرر) إلى أن ذاكرته قد تعرضت للتغيير.

- مشكلة وضوح الفهم، والحل (اليائس إلى حدٍ ما) للشك

فى كل من فيلمى «ماتريكس» و«التذكر الكامل»، تثير الحبكة مشكلات محددة فى التفسير. يمكن للمرء - بالتالى - أن يتساءل حول إذا ما كانت الألغاز توحى بحلول معرفية للقلق الشكاك. فى كل من الفيلمين - ولكن فى «ماتريكس» بشكل خاص - يدعونا الفيلم إلى أن نفترض أن هناك فعلاً وتفاعلاً أصيلين يحدث داخل إطار الهذيان. هناك فى «ماتريكس» «معارك» دائمة بين الشخصية المحورية نيو، وخصمه «الهذيانى» مستر أندرسون، ويتم الانتصار أو الهزيمة فى هذه المعارك، ويُطلب منا أن نفترض أن المهارة، والعزيمة، والشجاعة، وما إلى ذلك، والتى يتسم بها البطل، هى التى تضمن الانتصار. وبالفعل، وحتى قبل أن تتضمن الحبكة شخصيات تدخل وتخرج من «عالم ماتريكس» الهذيانى بإرادتها، فإن «أناس حبات البسلة» تهذى حول حياة يقومون فيها باتخاذ كل أنواع القرارات الواعية، القرارات التى تؤثر فى «تصرفاتهم»، أو بشكل أكثر حرصًا فى التجارب التى يربطها المرء بهذه التصرفات. وعلى سبيل المثال، فإن نيو فى وجوده الهذيانى الأكثر دنيوية، كان من المفترض أنه تحت انطباع أنه يرفع ذراعه أو أن ذارعه قد ارتفعت نتيجة قرار واعٍ، كفعل من أفعال إرادته. إنه يعتقد بشكل أكيد أنه يتحكم فى تصرفاته دائمًا من خلال قراراته. وحتى بعد أن يترك تجربة هذيانه، فإنه (وآخرين) يعودون إلى الدخول إلى عالم الهذيان، ويتصرفون مرة أخرى كأنهم يتحكمون فيما يحدث فى سياق تجربة الهذيان تلك. هل من الممكن أن نفهم كل ذلك؟

هناك طريقتان على الأقل لتفسير الحبكة. فكما أفهمها، فإن هناك كمبيوترًا ضخمًا يُحدث تجربة هذيانية فى عدد غير محدود من الناس. وفى رؤية لما يحدث، فإن تجربة الهذيان «تتضمن» أفعال الإرادة، والقرارات، والمعتقدات، ووهم الارتباط السببى المباشر بين تلك الحالات الذهنية، والتجارب التالية المرتبطة بالتصرف. وهكذا فإن الهذيان ليس لغزًا أكثر

من الأحلام. إننا فى الأحلام نعتقد (بشكل زائف) أننا بفعل الإرادة نحرك أجسادنا، ولكن سواء حدث فعل الإرادة أم لم يحدث، فمن المؤكد أن الجسد لم يتحرك، وليس من الواضح أن فعل الإرادة يُحدث حتى «التجارب» المرتبطة بحركة الجسد. ومع ذلك فإن المشكلة أنه بالنسبة لهذا التفسير الأول لا نستطيع أن نفهم فكرة أن الخصوم الهذيانيين الذين خلقهم الكمبيوتر يستطيعون الانتصار أو الهزيمة فى المعارك، أو ينجحون أو يفشلون فى العثور على فراشهم الهذيانيين.

وهناك تفسير ثانٍ لما يفعله الكمبيوتر بخلق الهذيان الذى يترك مساحة أكبر لممارسة نوع ما من أفعال الإرادة التى تعمل بالعلاقة السببية. فربما كان من المفهوم أن نفترض أن الكمبيوتر يستطيع أن «يقرأ» فعل الإرادة (مثل قرار أن يرفع المرء ذراعه)، وخلال أقل جزء من مليون جزء من الثانية يُحدث تجربة هذيان أن يرفع المرء ذراعه. وبمجرد أن يلاحظ الكمبيوتر قرارًا بخفض الذراع، تحدث التجربة المرتبطة بهذا التصرف. قد يبدو بالنسبة «للممثل» (الأدق: من يقوم بالفعل - المترجم) أن الإرادة مؤثرة سببيًا، وبمعنى ما هى كذلك بالفعل. لكن الارتباط السببى ليس «مباشرًا» بالطريقة التى كان يُعتقد بها أنه مباشر. إن ذلك يُبقى على غموض السبب فى أن البرامج المولدة كمبيوتريًا سوف تسمح لشخصية نيو أن «يفوز» فى معركة مع خصمه الهذيانى. وعندما يحاول نيو أن يستخدم الركلة القاضية، فإن كل ما يفعله الكمبيوتر هو: أن يستثنى قاعدة توليد التجارب ذات العلاقة، المرتبطة بهذه الركلة، ويُحدث بدلاً منها التجربة المرتبطة بالسقوط الأخرق. لكننى أفترض (وهنا تمضى الحبكة ببعض الغباء) أننا قد نتخيل أنه بالنسبة لتعقيد الكمبيوترات فإنها تحمل برامج يمكن الآن فقط أن تستجيب لأفعال الإرادة بطرق «معتادة» و«متوقعة». لقد أصبح الكمبيوتر شيئًا شبيهًا بإله بيركلى (الذى صنع الكون مثل ساعة شديدة الدقة، وهى تعمل وفقًا للقوانين التى وضعها دون تدخل منه - المترجم)، والذى قضى - مقدمًا - أن التجارب سوف تأتى وتمضى بطريقة منظمة (بيركلى ١٩٥٤). لماذا «يهم» كمبيوتر أن فعل الهذيان ينتج عن انتصار هذيانى، أو لماذا من المهم لشخص «يعلم» أنه اختفى بأمان فوق «مركب» أن «يخسر» معركة هذيانية، إن تلك القصة كاملة أخرى لن أحاول تفسيرها هنا.

والتفسير الثانى الذى لخصته سابقًا يعتمد على نظرة مثيرة للجدل بشكل ما، حول طبيعة وعلم معرفة الارتباط السببية بين أفعال الإرادة وآثارها. وبنظرة شهيرة لعلاقة السببية – وهى نظرية النظم التى تشبه الساعة بالغة الدقة – فإن حدثًا ما يسبب حدثًا آخر بفضل نظم موجودة بين أنواع الأحداث التى من بينها هذان الحدثان. العلاقات الخاصة بأسبقية الزمن، أو تجاور المكان، يلقى بها فى بعض الأحيان فى مزيج من الشروط الضرورية لعلاقة السببية، لكن قلب النظرة هو هذه الفكرة أن السببية ليست سوى وجود النظم فى الكون (ومن هنا جاء اسم نظرية النظم). وتواجه هذه النظرية حشدًا من الاعتراضات. ومن الواضح أن هناك فروقًا مهمة بين ما تسمى النظم المعارضة (مصادفات على نطاق هائل)، والنظم القانونية، والمنظرون لهذه النظرية يتوصلون إلى تفسير يبدو معقولاً لهذا الفرق. وبرغم المشكلات العديدة التى تواجهها النظرية، فهى لاتزال شهيرة على نحو مدهش، وأحد الأسباب هو الظاهراتية المفترضة للسببية. إن هيوم – أول صاحب نظرية نظم واضح – يدعى أنه لا يستطيع أن يجد فى التجربة شيئًا يبدو معقولاً إلى أدنى درجة، مرشحًا للارتباط «الضرورى» بين السبب والتأثير، وفكرة أن هناك مثل هذا الارتباط، كما يستنتج هيوم، هو التشوش الناتج عن أننا نفكر دائمًا فى التأثير عندما نفكر فى سببها، أو نتوقع تأثيرًا عندما نعايش سببًا.

وضد هيوم، هناك عدد من الفلاسفة الذين قالوا إنه تكون لدينا بالفعل أحيانًا تجربة مباشرة وغير إشكالية للارتباط الضرورى جدًا والذى ترفضه نظرية النظم. إنهم يزعمون العثور على ارتباط ضرورى فى عدد من التجارب. وإحدى التجارب المرشحة للمواجهة المباشرة مع السببية كانت «الشد والجذب» – التجربة حيث قوة تمارس على جسد المرء. لكن هناك تجربة مرشحة أخرى هى الوعى الاستنباطى المفترض فى التأثير السببى للإرادة. لقد اقترحت سابقًا أن هناك البرامج الكمبيوترية يمكن ببساطة أن يشمل تجربة ما هو خامل سببيًا، وتتلوه أحاسيس مرتبطة بالحركة، ويمكن أن يحدث ذلك بطريقة تترك الذات فى اعتقاد خاطئ بأن فعل الإرادة قد سبب «الحركة». وبالنظرة التى ندرسها هنا، فإن لدى المرء إمكانية التعامل المباشر وغير الإشكالى مع حقيقة أن فعل الإرادة كان بالفعل سبب الحركة التالية. ولو – هنا «لو» كبيرة جدًا – كان للمرء هذا النوع من المعرفة المباشرة

بالإرادة الفاعلة سببى، فيمكن أن تكون للمرء معرفة مباشرة بأن المرء ليس ضحية لهذيان هائل من النوع الذى سبق وصفه فى «ماتريكس» أو «التذكر الكامل».

هناك نكتة دائمة فى الفلسفة، أن الصيغة التوكيدية عند فيلسوف هى صيغة إنكار عند فيلسوف آخر. وأنا أميل إلى أخذ الاعتبارات السابقة لكى أدعو صيغة الإنكار ضد أى نوع من التوجس المباشر من الإرادة الفعالة سببيًا. وبينما حذرت سابقًا أن المرء يجب أن يدرس بعناية المعقولية السطحية لخط حبكة ما لكى يتأكد - بعد التحليل - أنه لا يوجد تعارض ضمنى، فإنه يبدو بالنسبة لى أن وهم الإرادة التى تصنع التصرف يجب ألا يكون صعبًا صنعه. إن الهذيان الكامل متوافق تمامًا مع المعنى بأن المرء فى تحكم كامل مع أفعاله، وبالتالى فإن المرء لا يستطيع أن يفعل الكثير بواسطة حذف سيناريوهات الشك.

خاتمة

فى التحليل الأخير، فإننى أعتقد أن «السهولة» التى نتتبع بها حبكات الأفلام التى تثير إمكانية التجربة الهائلة وغير الحقيقية، هى سبب قوى للتفكير فى أن هناك حقًا شيئًا مشتركًا فى التجربة الحقيقية والتجربة غير الحقيقية. ويكاد يكون من المستحيل إنكار معقولية ما يسمى سيناريوهات الشك. وسواء كانت أم لم تكن معقولية مثل هذه السيناريوهات تؤدى إلى نزعة الشك الفلسفى، فإن هذا يعتمد على حشد من المجادلات الأساسية فى علم المعرفة المعاصر، حول الشروط الضرورية والكافية للمعرفة والاعتقاد المبرر. وإذا كانت أشكال معينة من النزعة الظاهرية حول التبرير صحيحة، فإن معقولية سيناريوهات الشك، وحتى حقيقة أن التجربة غير الحقيقية لا يمكن تمييزها عن التجربة الحقيقية، ليست لهما أهمية ومغزى معرفيان (إلا إذا كنا فى عالم حيث الجزء الأكبر من التجربة غير حقيقى).

ونحن – الباطنيين الذين يبحثون عن علاقة باطنية على كون التجربة حقيقية – لدينا ما نفعله فى هذا المجال.

المراجع

Berkeley, G. (1954) *Three Dialogues between Hylas and Philonous*, ed. C. Turbayne, Indianapolis: Bobbs-Merrill.

Cohen, S. (1999) "Contextualism, Skepticism, and the Structure of Reasons," *Philosophical Perspectives* 13: 57–89.

Descartes, R. (1999 [1641]) *First Meditations on Philosophy*, trans. R. Rubin, in Perry and Bratman (eds.) *Introduction to Philosophy*, 3rd ed., New York: Oxford University Press.

Hume, D. (1958) *A Treatise of Human Nature*, ed. L. A. Selby-Bigge, London: Oxford University Press.

Lewis, D. (1996) "Elusive Knowledge," *Australasian Journal of Philosophy* 5: 49–67.

(٥٦)

الهوية الشخصية

ديبورا نايت

برغم أن الكابتن جيمس تى كيرك (فى المسلسل التليفزيونى «الرحلة الطويلة إلى النجوم» – المترجم) لم ينطق أبدًا بجملة «انقلنى بالشعاع يا سكوتى»، فإن سكوتى كان يصوب الشعاع عليه وعلى طاقمه، ليرسل بهم إلى أعلى أو إلى أسفل، حسب مقتضيات الموقف، وفى كل مرة كان فيها سكوتى يستجيب، كنا نشهد تجسيدًا دقيقًا لمشكلة محيرة جوهرية فى الدراسة الفلسفية للهوية الشخصية. كيف يمكن تدمير شخص ما فى مكان، ثم وضعه فى مكان آخر، ويظل هو الشخص ذاته؟ وعندما يفشل تبادل زرع المخ بين شخصين فى فيلم «كلّى» (١٩٨٤)، بما يجعل عقل ليلى توملين يعيش فى جسد ستيف مارتين، نواجه مرة أخرى لغزًا حول الهوية الشخصية. هل يمكن لجسد واحد أن يكون مكانًا لأكثر من شخص؟ وحتى عندما ينجح تبادل الأمخاخ (أو تبادل الأجساد، حسب الطريقة التى تنظر بها إلى الأشياء)، تثور أسئلة حول ماذا يعتبر الشخص نفسه، كما نرى على سبيل المثال جيمى لى كيرتس وليندساى لوهان يتبادلان جسديهما فى «يوم الجمعة الغريب» (٢٠٠٣)، والمشكلات الواضحة هنا هى ما يلى: كيف لمراهقة وجدت نفسها فجأة فى جسد أمها أن تتصرف بشكل مناسب لعالم الكبار الغريب عليها، وكيف يمكن لامرأة بالغة أن تتعلم بطريقة ملائمة لما تبدو عليه باعتبارها مراهقة؟ ماذا يجب علينا أن نقول عن الهوية الشخصية فى موقف، حيث تم تبادل العقول والأجساد؟ إن هذه الأمثلة تدعونا إلى توضيح ما نعتقد

أنه يعتبر جوهر أو طبيعة الهوية الشخصية. هل هى شىء مادى فى جوهرها، أم أنها عقلية فى جوهرها؟ هل هى شىء مركب من الاثنين معًا؟

هناك مجموعة أخرى ذات علاقة من الأسئلة تثور بواسطة الأفلام التى تقدم مشكلات مهمة حول الذاكرة، مثل فقدان الذاكرة قصيرة المدى عند ليونارد فى فيلم «تذكارات» (٢٠٠٠)، أو فقدان الذاكرة الذى أصاب جيسون بورن فى سلسلة أفلام «بورن» (٢٠٠٢، ٢٠٠٤، ٢٠٠٧). إن هذه الأفلام تعالج فكرة أن الذاكرة هى مكون جوهرى فى الهوية الشخصية لشخص ما، حيث إن ذاكرة كل من هذين البطلين لا يمكن الوثوق بها، وقدرتهما على فهم هوية كل منهما تعتمد تمامًا على جسديهما. إن بورن يعرف من كان قبل فقدان ذاكرته، عندما اكتشف أن جسده قادر على فعل أشياء معينة، بينما يكتب ليونارد على جسده معلومات يحتاجها أن تكون متاحة له، لكنه سوف ينساها سريعًا. وهناك تنويع على مسألة الذاكرة فى لب فيلم «مدينة مظلمة» (١٩٩٨) حيث جون ميردوك وسكان آخرين فى المدينة يتعرضون لتجارب شريرة، تجريها مجموعة من كائنات الفضاء الخارجى تقوم حرفيًا بحق ذاكرات زائفة فى عقول الناس وهم نائمون، وعندما يستيقظون يجدون أن لهم هويات جديدة، وماضيًا جديدًا، وميولاً جديدة، وفى بعض الأحيان بيئات وعائلات جديدة، وأصدقاء جددًا. إنهم يمضون فى حياتهم كما لو كانوا يتمتعون بهويات شخصية لحالات ماضية من أنفسهم، وبينما تظل أجسادهم على ما هى عليه، فإن نفوسهم وذكرياتهم يتم اختراعها من جديد مع كل تجربة. إن احتمال أن تكون ذاكرة شخص ما زائفة ومزروعة هو شك بدا واضحًا فى شخصية ريك ديكارد فى فيلم «بائع الأنصال» (١٩٩٢). وفى حالة ديكارد، فإن مسألة الهوية الشخصية تكون مربكة تمامًا. إن هناك بالطبع سؤال «من» يكون فى الحقيقة، لكن يتضح شيئًا فشيئًا أن السؤال الأهم يتعلق «بماذا» يكون فى الحقيقة. إن الأدلة تشير إلى أن الاحتمال الحقيقى تمامًا ليس ما كان يعتقده طوال الوقت عن نفسه، بأنه إنسان يعمل فى لوس أنجلوس فى زمن مستقبلى كئيب، بل إنه نسخة، قطعة تم بناؤها لهدف، وأن له حياة اصطناعية وذكريات ملفقة. وسوف أحاول فى هذا الفصل أن أتعقب الخطوط الرئيسية فى الجدال حول الهوية الشخصية، الذى بدأ مع الفيلسوف جون لوك. وخلال ذلك، سوف أتوقف لأسأل حول إذا ما كانت الأفلام الروائية قد قامت – عندما

عالجت تيمة الهوية الشخصية – بأن تقدم لنا تجارب فكرية من النوع المحورى فى الدراسة الفلسفية لهذا الموضوع.

- جون لوك ونظرية الذاكرة

استهل جون لوك الجدال الحديث حول الهوية الشخصية عندما حدد لأول مرة طبيعة الشخصية (لوك ١٩٧٥). وهو يقول عن الشخص: «كائن مفكر ذكى، له عقل وتأمل، ويمكن أن يعتبر أن ذاته هى ذاته، ذات الشىء المفكر فى أزمنة وأماكن مختلفة (لوك ١٩٧٥، ص ٣٣٥). وبالنسبة لجون لوك، فإن القول بأنه يجب أن يكون للشخص عقل يبدو نتيجة طبيعية للتقاليد الفلسفية من سقراط إلى ديكارت. ويضيف لوك إلى العقل مفهوم التأمل، وهو ما يمكن أن نفهمه باعتباره نوعًا من المرتبة الثانية للوعى بالذات، والذى يتجسد فى فكرة قدرة المرء على اعتبار أن ذاته هى ذاته. ونوع الهوية المميزة للأشخاص هى الهوية حيث يعى المرء من الداخل، ذاتيًا، بأفكاره وإدراكاته وتجاربه، ويعتبر أنها تخصه. وكما يصوغ لوك فكرته، فإن «من المستحيل على أى شخص أن يدرك – بدون إدراك – أنه يدرك بالفعل» (لوك، ص ٣٣٥). ويفضل لوك مصطلح «الوعى» للإشارة إلى ذلك الوعى من المرتبة الثانية، ويشير إلى أنه «يصاحب التفكير دائمًا» (لوك ١٩٧٥، ص ٣٣٥)، وهو ما يتيح للأشخاص التعرف إلى ذواتهم. ولوك ليس مهتمًا بشكل خاص بإذا ما كان الأشخاص أم لم يكونوا يتمتعون بالهوية الشخصية فى وقت ما – وهو موضوع يؤكد بعض الفلاسفة، خاصة توماس ناجيل، أنه أكثر إشكالية مما يبدو (ناجيل ١٩٧١). وبدلاً من ذلك، فإن جون لوك مهتم بالأشخاص بوصفهم كيانات تبقى عبر الزمن، قادرة على التعرف على أنها الآن هى الشخص ذاته الذى كان موجودًا من قبل، برغم أنواع التغيرات التى حدثت حتمًا عندما يكبر الأطفال ويصبحون ناضجين عبر مراحل العمر المختلفة.

ويؤيد لوك نظرية الذاكرة للهوية الشخصية، أى أن المرء هو ذات الشخص الذى كان موجودًا من قبل، بفضل القدرة على تذكر الأفعال والحوادث السابقة من الداخل، باعتبارها تخص المرء ذاته. ويعلن لوك أن: «بقدر ما يمكن امتداد هذا الوعى إلى الوراء إلى أى «فعل» أو «فكر» ماضٍ، تمتد هوية الشخص، إنها نفس «الذات» التى كانت موجودة عندئذ» (لوك

١٩٧٥، ص ٣٣٥). ولنظرية الذاكرة عدة نتائج مميزة، العديد منها يؤيده لوك. وربما كان أكثرها غرابة هو فكرة أنه إذا كنت الآن أتذكر – من الداخل – أننى كنت موجودًا مع نوح فى الفيضان، فإننى أكون الشخص ذاته الذى كان مع نوح فى الفيضان. إن لوك راضٍ بالإقرار بأن الهوية الشخصية لا تعتمد على الهوية الجسمانية أو المادية، حيث أنه لا يقول أن جسدى الحالى كان موجودًا فى فيضان نوح، حتى برغم أن شخصى كان هناك. إذا نحينا جانبًا هذه النتائج الغريبة، فإن أكثر الاعتراضات وضوحًا على نظرية لوك هو تجارب الفكر حول الضابط الشجاع الذى ينسب عادة إلى توماس ريد (ريد ٢٠٠٣، ص ١١٤). إن جنرالاً متقاعدًا يتذكر أحداثًا شجاعة من ماضيه المهنى، لكنه لا يتذكر كيف تلقى عقوبة الجلد عندما كان فتى شابًا لسرقته بستانًا، برغم حقيقة أنه كان فى منتصف حياته المهنية كان يستطيع أن يتذكر هذه الحادثة. إن ذلك يجعل الجنرال المتقاعد هو ذات الشخص الذى كأنه الضابط الشجاع، لكنه ليس ذات الشخص عندما كان شابًا، برغم أن الضابط الشجاع هو ذات شخص الفتى الذى تلقى عقوبة الجلد. إن هذا المثال يحقق وجود نقص خطير فى نسخة لوك لنظرية الذاكرة.

إننا مدينون تجاه لوك سلسلة طويلة من حالات الإلغاز أو تجارب الفكر، المخصصة لاختبار أفكارنا حول الهوية الشخصية. والمسألة موضع التساؤل هى إذا ما كانت الهوية الشخصية مادية فى الأساس، تعتمد على أجسادنا أو من المحتمل عقولنا، أو إذا ما كانت ذهنية فى الأساس، نفسية، أو حتى روحية. إن تجربة الفكر عند لوك تدعونا إلى تخيل أمير وإسكافى سكنت روحا كل منهما جسد الآخر. وفكرة لوك هى أن شخص الأمير محفوظ فى جسد الإسكافى، والعكس صحيح. و«تبادل الأجساد» قد أصبح نوعًا من النمط فى تراث تجارب الفكر الفلسفية، ويمتد ليشمل طيفًا من سيناريوهات زرع المخ. وبينما يبدو من الواضح أن ذكريات الماضى عند الأمير تسكن الآن فى جسد الإسكافى، فإن مسألة الهوية الشخصية للأمير تصبح بالتأكيد إشكالية بعد حدوث تبادل الأجساد. وقد صور هذه المشكلة ببراعة بيرنارد ويليامز، الذى أعاد تخيل الأمير والإسكافى فى صورة الإمبراطور والفلاح. إن ويليامز يطلب منا: «افترض أن هناك ساحرًا استأجروه لكى يقوم بالحيلة القديمة لجعل الإمبراطور والفلاح يصبح أحدهما الآخر» (ويليامز ١٩٧٣، ص ١١١). فمن

الواضح، «وبعد أن ينقشع الدخان»، فإن نجاح الحيلة لن يكشف عن الإمبراطور وهو يجلس القرفصاء فى الركن الذى كان الفلاح يجلس فيه فى السابق، أو عن الفلاح وهو يجلس على عرش الإمبراطور. وبدلاً من ذلك، فإن «جسد الإمبراطور بشخصية الفلاح يجب أن يكون على العرش، وجسد الفلاح بشخصية الإمبراطور سوف يكون فى الركن» (ويليامز ١٩٧٣، ص ١١-١٢). وجزء مهم فى فكرة ويليامز هو أن من الصعب التفكير فى أن الهوية الشخصية لايزال محتفظًا بها من خلال تبادل الأجساد، حيث إن السلوك والحديث السوقيين للفلاح سوف يتم تقديمهما الآن فى جسد وأسلوب الإمبراطور الأرستقراطى، بينما يكون أسلوب الإمبراطور، ورشاقته الجسمانية، تتم مواءمتهما فى جسد الفلاح وصوته الخشن (ويليامز ١٩٧٣، ص ١٢). إن الأفكار تبدو كأنها تمضى فى اتجاهين، مع ويليامز الذى يقول إن العثور على شخص فى جسد غريب سوف يقوم بنزع العديد من عناصر الشخص التى كانت لهويته السابقة. لنفترض أن الشخص هو راقصة الباليه الأولى فى فرقة، وأنه قد تم وضعها فى جسد مصارع بدين لرياضة السومو، فسوف يكون من المستبعد تمامًا أنها سوف تنظر إلى هذا المزيج باعتباره نفسها. ويصل ويليامز إلى أنه ليس من الواضح تمامًا أن شخصية المرء يمكن فى الحقيقة فصلها إكلينيكيًا عن جسده. وهذه النقطة قد تم تصويرها بحيوية فى «يوم الجمعة الغريب»، بعد تبادل الأجساد مباشرة، عندما ابتسمت جيمس لى كيرتس ببلاهة للصبى الذى كانت ليندساى لوهان منجذبة إليه، بينما تتحدث ليندساى لوهان وتتصرف بسلطة أم صارمة.

ومن الأشياء التى حفزت لوك الحاجة إلى تصنيف المسئولية الشخصية عن أفعال الماضى. ومن أجل هذا الهدف، قال بمفهوم إن الهوية الشخصية هو فى الأساس مفهوم قضائى. وعن نظرية للتبادل بين الأمير والإسكافى، فإن شخص الأمير الذى يسكن الآن جسد الإسكافى، سوف يستمر فى أن يكون مسئولاً عن كل ما فعله الأمير قبل التبديل. وكذلك الأمر بالنسبة للإسكافى. إن تلك قصة دقيقة وبارعة، لكنها تجلب بعض لحظات غريبة، حتى لو نحينا مسألة تبادل الأجساد، أن هوية الأمير محتفظ بها فى جسد الإسكافى، بفضل ذاكرته، وما لا يتذكره الأمير فهو شىء لا يكون مسئولاً عنه، حيث إن ما لا يستطيع أن يتذكره ليس جزءًا من شخصه. هل ذلك تناول مرغوب فيه للمسائل المتعلقة بمسئولية

الفرد عن الأفعال؟ ربما لا، تخيل مثلاً أن سائقًا مخمورًا صدم راكب دراجة وهرب إصابة قاتلة. إن السائق مخمور وفاقد الوعى، ولا يتذكر ما فعل. هل نريد حقًا أن نقول إن الأفعال التى لا نتذكرها لا تحسب علينا باعتبارها جزءًا من شخصنا؟ أم هل نريد أن نقول إن الفعل الذى لا يتذكره جزء من الشخص حتى لو لم تكن لديه ذاكرة عنه، لأن فى حالة السائق يكون الإفراط فى شرب الخمر جزءًا من شخصه. من النظرة الأولى، سوف لا يكون السائق مسئولاً بلا شك، لكنه مع النظرة الثانية سوف يكون مسئولاً.

- ديريك بارفيت والانتقال عن بعد

دعنا نتأمل تجربة فكرية أكثر معاصرة. فى «أسباب وأشخاص» يطلب ديريك بارفيت منك أن تتخيل الآتى: لديك لقاء على المريخ، وإحدى الطرق لتصل إلى اللقاء فى الموعد هى أن تنتقل عن بعد، وهى تجربة لم تمر بها من قبل قط، لكن هؤلاء القريبين منك الذين مروا بها يؤكدون لك أن كل شىء سوف يسير على ما يرام، لذلك سوف تقرر أن تجربها. والانتقال عن بعد يمضى على النحو التالى: عندما تدخل الجهاز تضغط على زر فتغيب على الفور عن الوعى. ويقوم ماسح بتسجيل كل ما هو مادى فيك حتى أدق التفاصيل عن طبيعة خلاياك، ثم يقوم الجهاز بتدميرك. والمعلومات التى تم تسجيلها سوف يتم إرسالها إلى المريخ («بسرعة الضوء» كما يقول بارفيت بدقة)، وعلى المريخ سوف يصنع ناسخ نسخة جديدة منك من مادة جديدة تمامًا. وعندما تستيقظ على المريخ – أو عندما تستيقظ نسختك – فإنك – أو بالأدق نسختك – لن تجد شيئًا غير طبيعى فى جسدك، وسوف نتذكر كل ما كنت تتذكره حتى ضغطت على زر جهاز الانتقال عن بعد (بارفيت ١٩٨٤، ص ١٩٩).

إن موقفك شبيه بموقف الكابتن كيرك عندما يطلب من سكوتى أن يرسله بالشعاع، وربما يمنعك تدفق السرد فى «الرحلة الطويلة إلى النجوم» عن طرح السؤال الرئيسى حول استخدام جهاز النقل «إنتربرايز»، وهو شىء يلقى عليه بارفيت الضوء. فى حالة كيرك، فإنه يطلب من سكوتى أن يرسله بالشعاع، وبعد ثوان يخرج من الجهاز. الأمر يبدو بلا ثغرات فى «الرحلة الطويلة إلى النجوم»، بحيث إننا نتسامح عن أن كيرك تم تدميره

ثم نسخه. أما إذا ضغطت على الزر فى جهاز بارفيت ليبدأ الماسح فى العمل، سوف يتم تدميرك، وبعد ذلك فإنه يتم خلق فرد مختلف على المريخ.

وفكرة بارفيت هى أنه على الرغم من أنه تم تدمير جسدك ومخك، فإن تلك التجربة تنجح دون أن تلحظ هذا التدمير. إن نسختك تستيقظ على المريخ، وتجربته تبدو هى تجربتك المستمرة. لكن «أنت» على المريخ «ليس» أنت بأحد المعانى المهمة. إنه نسخة دقيقة منك بالتأكيد، لكنه فرد مختلف. ومع ذلك، وفى تجربة بارفيت الفكرية، فأنت لا تشعر كما لو أنك قدمت، وتم وضع شبيه بك مكانك. وفى هذا الشكل من الانتقال عن بعد، فإنه تتم معايشة الأشياء بنعومة بنفس الطريقة التى نرى بها كيرك وهو يعود فى «إنتربرايز». ويلاحظ بارفيت أنك «على الأرض لا تكون موجودًا مع نسختك»، لذلك فإن «من السهل أن نعتقد أن تلك طريقة فى الانتقال والسفر» (بارفيت ١٩٨٤، ص ٢٠١). لكن بارفيت يقدم شكلاً آخر من الانتقال عن بعد لكى يحفز أفكارك. إنه يطلب منك أن تتخيل أن تكنولوجيا الانتقال عن بعد تتغير، لذلك فإنك بعد أن تضغط على الزر على كوكب الأرض، فإن كل شىء يسير كما كان فى التجربة السابقة فيما عدا أنه لن يتم تدميرك، وبدلاً من ذلك فإنك تستيقظ فى الجهاز نفسه حيث كان آخر ما تتذكره هو الضغط على الزر، بينما يستيقظ نسختك على المريخ. إنك تعلم أنك سوف تموت بعد برهة وجيزة، وأن نسختك سوف يستمر فى مكانك. ولكن لفترة قصيرة من الزمن، سوف توجد أنت ونسختك كفردين مستقلين. إنك تستطيع حتى أن تتحدث مع نسختك وتراه بواسطة المحادثة الهاتفية بالفيديو. وسؤال بارفيت – وهدف تجربة الفكر هذه – كالتالى: فى هذا السيناريو الثانى، هل يجب عليك (أنت على كوكب الأرض) أن تقلق من أنك على وشك أن تموت، وأنك سوف تستمر فى الحياة بواسطة نسخة، هو ماديًا ونفسيًا نسخة مطابقة منك؟ وفى حركة جريئة، سوف يجادل بارفيت أن وجود نسخة «شىء طيب للاستمرار المادى فى الحياة»، وبكلمات أخرى فإننا لا يجب أن ننظر إلى موقفك على الأرض كأنه «شىء سيئ كالموت المادى» (بارفيت ١٩٨٤، ص ٢٠١). إن الهوية الشخصية، بالنسبة للفلاسفة الذين يشتركون فى هذا المفهوم – والذى لا يشترك فيه ديفيد هيوم – هى عند بارفيت أقل أهمية بكثير من الاستمرار فى الحياة، وفى كل من تنويعتى جهاز الانتقال عن بعد فأنت بالنسبة لبارفيت تستمر فى الحياة. من الحق أنك

تستمر فى الحياة باعتبارها نسخة، لكن بعيدًا عن حقيقة أنك فى السيناريو الثانى لا تملك التجارب الذاتية التى يتمتع بها نسختك خلال تلك الأيام القليلة التى تكونان فيها – كلاكما – موجودين، فإن المهم فيك يستمر مع نسختك، ويقول بارفيت أن هذا النوع من الاستمرار فى الحياة طيب بما يكفى.

إن تجربة الفكر عن جهاز الانتقال عن بعد تصور بطريقة حية مشكلة كان يتم تجاهلها بسهولة بواسطة الذين يستغرقون فى الفرجة على تدفق السرد فى «الرحلة الطويلة إلى النجوم». وعلى النقيض، فإن هناك أفلامًا تجذب الانتباه لمسائل لا يمكن تطويرها إلا بواسطة تجارب الفكر الفلسفى، مثل ما العلاقة بين الروايات السردية التى نجدها فى الأفلام الروائية، وأنواع تجارب الفكر الفلسفى التى تكثر فى الدراسة الفلسفية للهوية الشخصية؟ إن هناك طريقة أخرى فى طرح السؤال، الذى يتم طرحه كثيرًا فى الأدبيات المعاصرة لفلاسفة السينما: هل الأفلام (بعضها على الأقل) تقوم بالفلسفة؟ هل يجب علينا أن نتعامل مع فيلمى «كلٍّى» و«مدينة مظلمة» باعتبارهما يسهمان فى الخطاب الفلسفى عن الهوية الشخصية، أو يفعلان شيئًا حول طبيعة الأفلام الروائية المنفصلة عن الفلسفة، لكى يقوما بوظيفة تصوير مشكلات فلسفية، لكنهما لا يتدخلان فى الفلسفة ذاتها؟ والمتحدث الأساسى لوجهة النظر القائلة بأن الأفلام الروائية تقوم بالفعل بالفلسفة، أى «تتفلسف»، هو توماس وارتنبيرج، برغم أن عمل ستانلى كافيل فى هذا المجال كان مبدعًا تمامًا (وارتنبيرج ٢٠٠٦، كافيل ١٩٨١). يلخص وارتنبيرج فكرته بوضوح فى مقالة بعنوان: «فيما وراء مجرد التجسيد: كيف يمكن للأفلام أن تكون فلسفة». لكن مسألة إذا ما كانت أحداث الحبكة، أو السرد كله، تعتبر أمثلة على علاقة قوية بتجارب الفكر الفلسفى، هى مسألة يعارضها موراى سميث، والذى تناقش مقالته حول هذا الموضوع فيلم «كلٍّى» (سميث ٢٠٠٦، انظر أيضًا ليفينجستون ٢٠٠٦). واستنتاج سميث هو؛ أنه «إذا» كان من الممكن معاملة أفلام روائية معينة باعتبارها أمثلة لتجارب الفكر، فإنها مختلفة تمامًا فى التمثيل (التجسيد) والهدف عن أنواع تجارب الفكر الفلسفى التى تطلب منا أن نضع فى الاعتبار تبادل الأجساد والانتقال عن بعد. ويقدم سميث إمكانية أننا قد نرى تجارب فكر فلسفية مثل تجارب لوك وبارفيت، ومع ذلك نرى نمطًا جديدًا من الرواية، وهو تجربة

الفكر الفنية. وإذا وضعنا الأمر بطريقة مختلفة، فإن تجربة الفكر الشهيرة عند أفلاطون، والمتعلقة بخاتم جيجيس، الذى يجعل من يرتديه غير مرئى وبالتالى قادرًا على أن يفعل أى شىء يريده، سواء كان خيرًا أم شرًا، هذه التجربة تشترك فى عناصر متشابهة (وربما كانت هى الملهمة) مع الخاتم فى «ملك الخواتم: رفقة الخاتم» (٢٠٠١). إن هذا لا يجعل من وظيفة السرد للخاتم بتجربة فكر فلسفى، برغم أنه من المؤكد أنه يطور الفكرة التى ندين بها لأفلاطون، بأنه حتى الأفراد الأخلاقيين يخضعون لمثل هذا الإغراء، كما يحدث بالنسبة لبورومير، ويكاد أن يحدث لفرودو. هناك أمثلة أخرى، ففيلم «ماتريكس» (١٩٩٩) يتشارك فى تيمات عالجتها فلسفيًا هيلارى بوتنام فى تجربة فكر شهيرة (بوتنام ١٩٨٢) للمخ فى القارورة، خاصة أن التجارب التى نعتقد أنها حقيقية هى فى الواقع افتراضية. وسلسلة أفلام «بورن» تسأل كيف يمكن لشخص ما، لا يتذكر إلا لمحات خاطفة (قد تكون بالطبع ذكريات زائفة)، أن يحقق معنى ما للهوية الشخصية، لذلك فإن هذه الأفلام يمكن بشكل مشرف أن توصف بأنها تجارب فكر فنية. لكن فى تلك الحالات الثلاث، فإن ما يثير اندماجنا مع هذه الأفلام هو مزيج من إتقان الحبكة، وأفعال الشخصيات، ونفسياتها، والتشويق، والغموض، والأكشن، وباختصار: ما كان يقصده أرسطو عندما تحدث عن الحبكة. لذلك – وضد وارتنبيرج، ومع سميث – فإنه يبدو من المعقول الإقرار بأنه حتى لو كان هناك شىء يدعى تجربة الفكر الفنية، فإنها مختلفة فى البناء والوظيفة عن تجربة الفكر الفلسفية. وبالعودة إلى مثال سميث، فإن الوظيفة الأساسية لما يمكن أن نسميه تجربة الفكر الفنية فى فيلم «كلى»، هو أن نسمح لستيف مارتين أن يؤدى كوميديا جسمانية مضحكة، حيث إن جسده تتحكم فيه ليلى توملين، ولذلك فإنه يعبر عن سلوكياتها.

ومسألة الهوية الشخصية – كما تم تقديمها فى الأصل – كانت هى أن نفهم كيف نعلم أننا الشخص ذاته عبر الزمن، وهى مسألة متعلقة تمامًا بالتعامل المتفرد مع أنفسنا بضمير المتكلم. وبشكل حرفى، فإن تجربتنا تكون «بصيغة المتكلم»، بينما يكون فهمنا للآخرين إما بضمير الغائب («لقد رأيته يفعل كذا»)، أو بضمير المخاطب («قل لى كيف حالك»). والأدب النثرى يمكن أن يعطينا منظورًا بضمير المتكلم بواسطة السرد بصيغة الأنا. وليس هناك فى الحقيقة شىء يمكن مقارنته بذلك فى السينما. وحتى لو تبنى المرء أسلوب وضع

الكاميرا مكان الشخصية الرئيسية، كما نجد فى فيلم روبرت مونتجمرى «السيدة فى البحيرة» (١٩٤٧)، فإن رؤيتنا للعالم كما لو كانت من عينى البطل - على أساس أنها مفهومة من الداخل - تكون محدودة بشكل كبير. إنك قد تعتمد أن ما تراه على الشاشة هو ما تراه الشخصية بالطريقة التى تراه بها (برغم أن فرانسيس سبارشوت قد لاحظ أن ما تعرضه كاميرا السينما شىء مختلف تمامًا عن الطريقة التى ترى بها العين البشرية - سبارشوت ١٩٨١)، وقد تسمع ما تقوله الشخصية وحتى ما قد تفكر فيه الشخصية (بفضل التعليق من خارج الكادر)، لكن هذا مختلف تمامًا عن ثراء التفاصيل المتاحة فى الروايات والقصص القصيرة، المكتوبة بضمير المتكلم. وإذا كان من الممكن استخدام تاريخ السينما كدليل، فإن هناك القليل من الحماس فى بناء أفلام - حتى لو أطلقنا عليها أفلام سينما الفن - من خلال كاميرا فى موضع الشخصية الرئيسية.

- دانييل سى دينيت، وتناول الذات ما بعد هيوم

لكن ربما كانت هناك طريقة أخرى لتناول سؤال الهوية الشخصية، طريقة تقرب أمثلتها الفلسفية من أمثلة القصص السينمائية. وأحد الإمكانات هى اقتراح دانييل سى دينيت (١٩٨٨) بأن النفس ليست كيانًا ما فى العالم، مثل الطاولة أو الكرسى، لكن دينيت يقول: إن النفس هى من خلق واضع لنظرية، تقوم بوظيفة تشبه مركز الجاذبية. وفكرة دينيت هى أنه عند تناول الحياة الإنسانية، وكل الأفعال والأحداث، والمعتقدات والرغبات، والأفكار والميول والاختيارات التى تحدد هذه الحياة، تكون النفس بالتالى مركزًا لجاذبية السرد. وبدلاً من تفسير الهوية الشخصية من خلال كيان ما ممتد زمنيًا تقوم بوظيفة الأرض أو الأساس لكل التغيرات التى يمر بها الأفراد فى حياتهم، وبدلاً من تفسير الهوية الشخصية من خلال أحكام الذاكرة، والتى تشتهر بأنها معرضة للخطأ، فإن دينيت يقترح أن الناس «حكاءون»، أى يكتبون سيرة حياتهم بأنفسهم، إنهم يقصدون إلى حكاية قصص حياتهم لأنفسهم ولكل شخص يرغب فى أن ينصت. ونوع الحكاية الذى كان يفكر فيه دينيت هو سلسلة من القصص المتداخلة حول الأحداث المعاشة حاليًا، والأحداث الماضية التى عشناها، وأحداث المستقبل المتوقعة وأفعاله. إن النفس هى جوهر مثل تلك الخيوط من

السرد الذاتى، أكثر من كونها نوعًا ما من المستقبل الدائم لشخص يمر بأنواع عادية من التغيرات الزمنية التى لاحظ شكسبير أن اللحم البشرى هو وريثها.

ونظرية دينيت هى تحديث «لنظرية الحزمة» للهوية الشخصية عند ديفيد هيوم (١٩٨٥). وحيث أراد لوك أن يعتقد أن الذاكرة يمكن أن تكون معيارًا للهوية الشخصية، فإن هيوم اقترح أن الأشخاص هم مركبات مؤلفة من أشياء مثل الذكريات، والمعتقدات والرغبات المعاصرة، وخطط المدى القريب والبعيد. وبالنسبة لهيوم، فإن الشخصية تجتمع فى حِزَم، سبيكة من السمات لشخص محدد كما نراه حاليًا. ولم تكن الحزمة بالتأكيد مجموعة ساكنة ظلت دون تغيير عبر الزمن، لكنها فى تدفق وصيرورة أعطيتا للتجارب مع مرور الزمن. ويبدو أن فكرة هيوم أنه يكفى أن مكونات الحزمة تستمر من نقطة زمنية إلى أخرى، لكى نؤكد أن الشخص لايزال هو ذاته التى كان عليها سابقًا، وسوف يظل هو ذاته فى المستقبل. ونظرية الحزمة تعارض مفهوم لوك عن أنه ليس هناك شىء تتألف منه النفس. إن هيوم يقول أنه يمكن أن يستبطن طويلاً وعميقًا، ومع ذلك فإنه لن يجد ذاته أبدًا بين المكونات الأخرى لعقله. ويعدل دينيت فى فكرة هيوم، ليقول إن النفس مجردة.

ونظرة دينيت إلى النفس باعتبارها مركزًا للجاذبية السردية تعطى طريقة أخرى لتناول الارتباط بين الدراسة الفلسفية للهوية الشخصية، والسينما. إنها تتيح لنا أن نرى أن بعض الأفلام هى فحص لآليات الهوية الشخصية وقد تم تفسيرها بمصطلحات دينيت. إننا نستطيع أن نتعقب تجربة سكوتى فى فيلم «دوار» (١٩٥٨)، عندما يقابل دادلين إلستر ويقع فى حبها، ثم نرى ما يحدث له عندما يشهد ما يعتقد أنه انتحارها. إن ما نتعقبه هو بالطبع قصة حب، وفقدان، وما يحدث بعد الفقدان من هاجس يشل العاطفة. وفى فيلم «المواطن كين» (١٩٤١) نحاول أن نفك تشابك ما كان عليه كين خلال حياته، فى ضوء أن موته يجعل حياته تستحق التحقيق الصحفى، ومع ذلك فإنها تظل ملغزة. إن الفيلم لا يمنحنا اقترابًا مباشرًا من كين بالطريقة التى تمتعنا بها مع سكوتى، وهو أمر مفهوم لأن الحدث الأول فى الفيلم هو وفاة كين. وبدلاً من ذلك فإن فيلم «المواطن كين» تم بناؤه حول مجموعة من ذكريات شخصيات عرفته عن قرب. إن ما نراه هنا هو عديد من الرؤى المختلفة عنه كما عرفها هؤلاء الأفراد. والفيلم لا يقدم أملاً فى تفسير واحد صحيح لحياة

كين، بل إن الفيلم يوحى بأن الهوية الشخصية عندما ترى من الخارج ستظل لغزًا مثل الكلمة التى تفوه بها كين وهو يحتضر: «برعم الوردة». وعلى النقيض، فإن فيلم «يوم حيوان خلد الأرض» (١٩٩٣) قد يُرى على أنه يصور كيف أن الشخصية التى قام بأدائها بيل موراى يتوصل إلى اكتشاف هويته، وماذا يكون باعتباره شخصًا، وماذا يريد باعتباره شخصًا، كنتيجة لأنه أصبح سجينًا فى نسخة كوميدية من فكرة العود الأبدى عند نيتشه. أما «مدينة مظلمة» فيسمح لنا أن نتساءل إذا ما كانت الهوية الشخصية تعتمد أساسًا على شىء آخر غير الذاكرة، أو بالفعل أنها «يجب» أن تعتمد على شىء آخر غير الذاكرة، حيث إن ذاكرات الجميع زائفة. وبرغم أن ذكريات الشخصيات فى مدينة «مظلمة» ليست حقيقية، فإنها تقدم الأساس لتفسير سردى للنفس، والذى يحقق هوية آمنة للمرء عبر الزمن، بالتلاقى مع الخطوط والطموحات الفردية من أجل المستقبل. ولهذا السبب، وعند نهاية الفيلم، فإن جون ميردوخ الذى كان قادرًا على تدمير الكائنات الفضائية يستمر على أمل أن يفوز بحب المرأة التى كانت زوجته فى تجربة سابقة، برغم حقيقة أنها لا تتذكر تلك الفترة. وفيلما «مدينة مظلمة» و«يوم حيوان خلد الأرض» يجذبان الانتباه إلى الدرجة التى تكون فيها الخطط من أجل المستقبل مهمة فى فهم ماذا يكوِّن الهوية الشخصية.

ومن المثير للاهتمام، أن الأمثلة التى اقتبستها لدعم فكرة هيوم ودينيت عن أن النفس شىء مثل القصة السردية، هذه الأمثلة تعالج أيضًا فكرة النفس أو الشخصية بشكل قضائى، كما كان ينوى لوك. إن القصص السردية تطلب منا بشكل خاص أن نحدد من هو المسئول عن ماذا، لذلك فإننا نكتشف فى فيلم «دوار» أن سكوتى ليس مسئولاً عن موت مادلين، حيث إن المرأة التى يعتقد سكوتى أنها – مادلين – تخدعه، وفى الحقيقة أنها لم تنتحر من أعلى الدير كما كان يتصور. لكن من المؤكد أن سكوتى مسئول عن الإصرار على أن جودى – التى خدعته باعتبارها مادلين – تحول نفسها مرة أخرى إلى مادلين، والأهم هو أن سكوتى ليس مسئولاً بالفعل من الناحية الأخلاقية عن موت جودى. ولا يقدم لنا فيلم «المواطن كين» فهمًا واضحًا لشخصية كين، حيث إنه لا توجد رؤية موحدة عنه بين الذكريات المختلفة لمن اقتربوا منه، لكنه مسئول عن عدد من الأفعال، بعضها سرى، وتافه، ويخدم بها نفسه. وإذا كانت شخصية بيل موراى فى «يوم حيوان خلد الأرض» لا يفهم فى البداية فكرة أنه

مسئول عن أفعاله، فإن الزمن يبدو كأنه لا ينتهى، ويقضيه هو فى المدينة الصغيرة، يعلمه كيف يكون مسئولاً أخلاقيًا، برغم عبثية إعادة حياة اليوم ذاته مرة بعد أخرى. ومن الأمثلة على كيفية تقبله المسئولية الأخلاقية فى العلاقة مع الآخرين، هناك استمراره فى مساعدة السيدات العجائز اللائى ينفجر إطار سيارتهن، وتوقعه (نتيجة أن كل ما يحدث يشبه ما حدث من قبل) أن الصبى الصغير سوف يسقط من على الشجرة، والتعامل الذى يزداد حساسية مع طاقمه التليفزيونى الذى يبدو كأنه محشور فى المدينة، ويعيش يوم ظهور «حيوان خلد الأرض»، حتى يصبح فيل فى النهاية شخصًا أفضل، ومحاولات فيل المتزايدة أن يساعد شخصًا عجوزًا فى الشارع. وكل من «مدينة مظلمة» و«يوم حيوان خلد الأرض» يوحى بقوة بأن آمالنا وخططنا للمستقبل أكثر أهمية من الناحية القضائية، بالمقارنة مع ذكرياتنا عن الماضى. وما يحاول هؤلاء الأبطال تحقيقه – وفى كل حالة: أن تحبه المرأة التى يحبها – هو مؤشر واضح على ماذا تكون هذه الشخصيات، أكثر من الإشارة على أى شىء ملازم لتاريخهم النفسى.

ربما لم تكن الهوية الشخصية موضوعًا يمكن تعقبه بدقة خلال الأفلام الروائية، بالطريقة ذاتها التى يتصورها الفلاسفة المناصرون لها. والسينما بشكل خاص لا تسمح لنا بأن ندخل إلى الحالات الذاتية للشخصيات الرئيسية، وبالدرجة التى يمكن بها أن نتخيل أننا نرى الأشياء من منظور الشخصيات السينمائية، فإننا نتخيل ما هم عليه أو يشبهون له من ناحية الهوية الشخصية. ولايزال السؤال الفلسفى عن الهوية الشخصية يفتقد الإجابة المحددة. لقد دافع جون لوك عن الذاكرة، والتى يمكن أن تكون القصة كلها أو حتى القصة الأساسية. ومن الواضح أن تفسيرًا يعتمد على بقاء الجسد لا يكفى، كما توضح التجارب الفكرة لتبادل الأجساد. وإعادة تفكير دينيت لنظرية الحزمة عند هيوم لها مزية، لكنها قد تكون كافية هنا لكل شخص. فالسينما تضع حدودًا للتواصل مع تجارب ضمير المتكلم، لذلك فإن حالات الفحص السينمائية تسمح لنا فى أفضل الأحوال أن نرى كيف أن مسائل الهوية الشخصية قد ترى من خلال وجهة نظر ضمير الغائب. وربما كان علينا أن نتبنى الفكرة القائلة بأنه: أيًا كان ما نتحدث عنه عندما نتحدث عن الهوية الشخصية، فإنها شىء

لا يمكن الإجابة عنه من الداخل تمامًا كما ينبغى، لكنه يحتاج إلى تأييد خارجى. وإذا كان ذلك صحيحًا، فإن الأفلام التى تتعقب عن قرب الشخصيات الرئيسية يمكن أن تساعدنا فى فهم لغز الهوية الشخصية.

المراجع

Cavell, S. (1981) *Pursuits of Happiness: The Hollywood Comedy of Remarriage*, Cambridge, MA: Harvard University Press.

Dennett, D. (1988) "Why Everyone Is a Novelist," *Times Literary Supplement* 4459 (16–22 September): 1016, 1028–9.

Hume, D. (1985) *A Treatise of Human Nature*, Harmondsworth: Penguin Books.

Livingston, P. (2006) "Theses on Cinema as Philosophy," *Journal of Aesthetics and* Art *Criticism* 64: 11–18.

Locke, J. (1975) An *Essay Concerning Human Understanding*, Oxford: Clarendon Press.

Nagel, T. (1971) "Brain Bisection and the Unity of Consciousness," *Synthese* 22: 396–413.

Parfit, D. (1984) *Reasons and Persons*, Oxford: Oxford University Press.

Putnam, H. (1982) *Reason, Truth and History*, Cambridge: Cambridge University Press.

Reid, T. (2003) "On Mr. Locke's Account of Our Personal Identity," in J. Perry (ed.) *Personal Identity*, Berkeley: University of California Press.

Smith, M. (2006) "Film Art, Argument and Ambiguity," *Journal of Aesthetics and* Art Criticism 64: 33–42.

Sparshott, F. (1971) "Basic Film Aesthetics," *Journal of Aesthetic Education* 5: 11–34.

Wartenberg, T. (2006) "Beyond Mere Illustration: How Films Can Be Philosophy," *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 64: 19–32.

Williams, B. (1973) *Problems of the Self: Philosophical Papers 1956–1972*, Cambridge: Cambridge University Press.

(٥٧)

الحكمة العملية والأرضية الجيدة فى "جيتيسبيرج"

جوزيف كوفر

- الحكمة العملية، والخيال، والسرد

يعتمد الفيلم ذو الجزءين «جيتيسبيرج» (١٩٩٣) من إخراج رونالد ماكسويل على رواية «الملائكة القاتلة» من تأليف مايكل شارا، وعنوان الكاتب يلمح إلى مونولج هاملت الذى يبدأ بعبارة «أى إنسان أنا»، وينتهى بعبارة «فى الفعل، كم مثل ملاك». والقصة التى تدور حول الحرب الأهلية الشهيرة تعطينا مثالين للحكمة العملية (الفطنة)، واللذين يمارسان فضائلهما فى مراحل مختلفة من الحرب.

وربما كانت الحكمة العملية هى الأكثر قيمة بين الفضائل، فالتصرف من خلال أية فضيلة أخرى بدون الحكمة قد يؤدى بنا إلى عواقب وخيمة. إننا نحتاج إلى الحكمة – على سبيل المثال – لكى ندرك أن الإصرار قد تحول إلى عناد عقيم، أو لكى نعرف متى يجب أن تقترن العدالة بالرحمة. ومع ذلك فإن الحكمة باعتبارها فضيلة لم تحصل إلا على معالجات متفرقة، وربما كان السبب لأنها ببساطة لا تخضع للتعميم، فهى تتطلب تفاصيل لمواقف محددة مجسدة. ولأن ما هو حكيم عمليًا لا ينفصل عن مواقف محددة، فإن مناقشة هذه الفضيلة فى سياق سرد متكامل قد يكون أكثر فائدة وقدرة على الكشف. وقد يكون ذلك ضروريًا لفهمنا.

وبالإضافة إلى قدرة السينما على تصوير ما نعرفه بالفعل، فإن القصص السينمائية والقصص الأخرى يمكن أن تمتد بفهمنا للفضيلة وتعمق هذا الفهم. وفيما يلى، سوف

أحاول البرهنة على أن التصوير السينمائى لاتخاذ القرار بواسطة الكولونيل جوشوا شامبرلين، والجنرال جون بوفورد، هذا التصوير يضيف عناصر مهمة إلى التفسيرات المعتادة للحكمة العملية. والثلاث فقرات التى سوف نناقشها تؤكد على الدور المحورى الذى يلعبه الخيال، وحركته فى السرد، فى اتخاذ قرارات عملية حكيمة. وأنا أعنى بالسرد مجرد الحكاية التى تنظم الشخصيات والأحداث فى كل زمنى متكامل. والقصص عندما تربط بعلاقة السبب والنتيجة الأحداث مع بعضها البعض، والشخصيات مع الأحداث، فإنها تساعد فى فهم ما يحدث، ولماذا يحدث. والسرد يضفى وحدة على الفقرات، والتى تكون فى حد ذاتها منفصلة، وذلك بواسطة التكامل بين بعضها البعض. وبرغم أن السرد عنصر ذو قيمة فى الحكمة العملية، فإنه ليس فى ذاته جيدًا أو رديئًا. ويمكن أيضًا استخدامه لتشويش الأحداث وإساءة فهمها، كما يمكن أن تقنعنا أن نفعل أشياء شريرة. دعنا فى البداية نحدد سمات الحكمة العملية، أو «الفطنة»، أو «الفراسة».

وعلى عكس فضائل عديدة أخرى، مثل الصبر والكرم، فإن الحكمة العملية تعتمد على الذكاء والفهم الفطريين (أرسطو ١٩٦٢، ص ١٦٢). وهو ما يفسر جزئيًا لماذا توجد بدرجات قليلة، إذا وجدت أصلاً. إن الموهبة الطبيعية تتضمن القدرة على التعلم من الملاحظة، وتطبيق ما تم تعلمه طوعًا أو كرهًا على ما نعايشه. والفراسة تتضمن القدرة على التحديد السريع للوسائل التى تحقق أهداف المرء، والقدرة على تصور كيف يمكن الحصول على ما نريد. لكن يجب أن يكون ما نريده جيدًا أخلاقيًا، وإلا كان ما نملكه ليس إلا المهارة (أرسطو ١٩٦٢، ص ١٦٩). ففى النهاية، قد يعرف لصوص البنوك والطغاة كيف يحصلون على ما يريدون، لكنهم يفتقدون الحكمة، لأن ما يريدونه ليس جيدًا. والمرء الذى يبحث عن الشهرة أو الثروة فى حد ذاتهما لا يسعى إلى ما يجعل الحياة تستحق بالفعل. لذلك فإن الشخص الحكيم يجب أن يكون قادرًا على التمييز بين عديد من الغايات واختيار ما يستحق أخلاقيًا منها. وعلى سبيل المثال، يجب أن تكون أهداف الحرب عادلة، ويجب على الجنود تدبير الطرق لكسب المعارك لكى يحققوا أهدافهم التى تستحق أخلاقيًا. وهدف الحكمة العملية هو التحكم فى أفعالنا: «إن غايتها هى أن تدلنا على ما يجب أن نفعل وما لا ينبغى أن نفعل» (أرسطو ١٩٦٢، ص ١٦٤).

وبالنسبة لأرسطو، فإن الحكمة تتحول إلى حكم سليم، وهى العملية التى نصل بها إلى قرارات جيدة فى المواقف الحاسمة، التى قد نجد فيها أنفسنا. والحكم الذى نطلبه من الحكمة غير معتاد، لكنه يقوم دائمًا بتعديل التعميمات (التى يتم جمعها بواسطة الذكاء) وضبطها على المواقف المحددة. وكما يقول أرسطو، «إن حكمة المرء يجب أن تتطلب إدراكًا للتفاصيل» (أرسطو ١٩٦٢، ص ١٦٢). قد تكون القواعد مفيدة، لكن تطبيقها يتطلب التمييز الحكيم، حيث تكون هناك قواعد عديدة يمكن تطبيقها، ويجب علينا بالطبع أن نعلم متى قد تنتهك قاعدة ما. لذلك، وبالإضافة إلى معرفة ما هو ذو قيمة بشكل عام، على المرء أن يضع يده على وسائل محددة بعينها لكى يحصل على نتيجة جيدة فى الموقف المحدد الذى يجد فيه نفسه.

والحكم الذى يتعلق بالفعل الذى يجب القيام به، يشبه التمييز الإدراكى. والفهم والإدراك لا يعنى بالطبع إدراك الحواس، وإنما الرؤية بعين الخيال، رؤية تفاصيل محددة باعتبارها فرصة أو عقبة، أوبابًا للخروج أو مصيدة. وبتتبع تشبيه أرسطو باستخدام فن العمارة، فإن الحكم السليم يشبه الشريط المعدنى المستخدم لقياس حواف صخرة، لأن الصخرة تمثل شيئًا مثل موقف «غير محدد» (أرسطو ١٩٦٢، ص ١٤٢). وكما هو الحال مع الشريط، فإن الحكم مرن، قابل للثنى حول خطوط سياق محدد. والاختيار الملائم للفعل، يعتمد إذن على السياق، ومثل هذه السياقات تكون معقدة وذات نهايات مفتوحة. إن التغير والتعقيد يتدفقان بشكل طبيعى من الخصوصية العنيدة للحياة العملية. وبمناقشة التحدى الذى تفرضه الظروف الصعبة التى قد نواجهها، تقول مارتا نوسباوم: إن الموقف المحدد معرض (أو قابل) لأن يوصف بأنه «عناصر محددة تمامًا وغير قابلة للتكرار» (١٩٨٦، ص ٣٠٤). ولأن القواعد أو المبادئ تغطى فقط ما سبق حدوثه، فإنه لا يمكن الاعتماد عليها لتقود تصرفنا دون استخدام الحكم فى المواقف الجديدة. وباختصار، فإن الحكمة العملية تساعد الناس على اتخاذ القرارات التى تحقق نتائج مرغوبًا فيها أخلاقيًا فى مواقف غير متوقعة تتحدى التطبيق المباشر للقواعد المتاحة بالفعل فى متناول المرء.

وللتعامل مع التفاصيل المحددة بنجاح، نحتاج إلى استخدام مخيلتنا لخلق سرد يضع سياقًا لأفعالنا. إننا فى حاجة إلى تخيل سيناريوهات مختلفة للحصول على النتائج

ذات القيمة داخل الحدود المفروضة بالموقف المحدد والمصادر التى يتيحها. تصور على سبيل المثال حرق غابة أو حقل من أجل منع حريق قريب من الانتشار، بأن تحرمه بذلك من وقود كان سوف يجعله ينتشر. وبرغم بساطة هذه الإستراتيجية، فإنها تتطلب خيالاً مرنًا، من أجل رؤية تحييد التهديد الذى تفرضه قوة من قوى الطبيعة، من خلال استخدام هذه القوة ذاتها.

وعندما يتعلق الأمر بالبشر، فإننا فى حاجة إلى خلق قصة لكى نفهم الشخصية، والقصد، والدافع (ماكينتاير ١٩٨١، الفصل ١٥). وتذوق تجربة أناس آخرين تتطلب مع ذلك تخيلاً متعاطفًا. إن الصفح أو الرحمة اللتين نظهرهما لمن يخطئون «تستتبع النظر إلى كل حالة باعتبارها سردًا معقدًا للجهد الإنسانى فى عالم يحتشد بالعقبات» (نوسباوم ١٩٩٣، ص ١٠٣). واتخاذ موقف رحيم تجاه الناس يتطلب أن نضع أنفسنا فى مكانهم، بتاريخ مصاعبهم ومصادرهم، وتجربتهم المشوهة، واختيار الضار. وتصف شيلا موليتا هذا التوحد التخيلى باعتباره فهمًا مدركًا للعالم من خلال عيون الآخرين (١٩٨٨، ص ١٢٢).

إن الناس ذوى الحكمة العملية ماهرون فى صياغة السرد الممكن أو المحتمل الفعلى المستقبلى. إنهم إذن يمتازون بوزن المزايا، والمخاطر، واحتمال نجاح إمكانات سردية متعددة. وكما لو كان ذلك ليس صعبًا بما فيه الكفاية، فإن الزمن بدوره عامل بالغة الأهمية، كما فى الكثير من مواقف اتخاذ قرارات خلال الحرب فى فيلم «جيتيسبيرج». ومع تكشف القصة، فإننا نرى الحكمة تقوم بدورها فى مراحل ثلاث مختلفة من الحرب: حشد الرجال المتمردين لكى يعودوا إلى المعركة، والإعداد الإستراتيجى للمعركة، وارتجال المواقف خلال المعركة. وفى كل مرحلة، فإن فيلم «جيتيسبيرج» يصور دراميًا قدرة الشخص الحكيم على التواؤم مع الصعوبات المفرطة. إن الحرية والمساواة بالنسبة لهؤلاء الضباط تستحقان أخلاقيًا، لأنهم يقومون بحل أمور الحياة والموت لكى يحققوا أهدافهم.

- حشد المتمردين وأرض المعركة

(يلاحظ أن كلمة «أرض» فى معظم الحالات فى هذا السياق تعنى أيضًا «الأساس» بالمعنى المعنوى - المترجم). لأن الكولونيل جوشوا شامبرلين (جيف دانييلز) يرأس فرقة ولاية مين العشرين، فإنه يتلقى الأوامر بأن يتولى أمر المائة وعشرين رجلاً من الفرقة الثانية الذين رفضوا القتال. وطبقًا للرسالة المكتوبة، فإن الضابط الذى يسلم الرجال يخبر شامبرلين (بشكل مفرط الحماسة بالنسبة لحساسيات شامبرلين) بأنه يستطيع أن يطلق النار إذا أراد على المنشقين. والمشكلة واضحة بالنسبة لشامبرلين: ليس عليه فقط أن يعد قواته للحرب بسرعة، لكن عليه أيضًا أن يتعامل مع هذه المجموعة الكبيرة من الجنود المتمردين، المرتبطين معه من خلال انتمائه وانتمائهم لولاية واحدة.

إن شامبرلين يصرف النظر عن تلك التوجيهات باعتبارها غير ضرورية، ثم يأمر بإعداد وجبة للرجال الذين حُرموا من الطعام كعقاب. وبدلاً من الاستمرار فى معاملة المتمردين بقسوة، باعتبارهم خونة لقضية الاتحاد، فإن شامبرلين يُظهر الثقة ويراعى جوعهم. إن الفرد الحكيم يجب أن يكون قادرًا على أن يتفهم ما يشعر به الآخرون، وفى هذه الحالة احتياجاتهم وإحباطاتهم، بأن يضع نفسه مكانهم. وكما نلاحظ، فإن هذا التفهم يتطلب مخيلة متعاطفة. إن وصف مارتا نوسباوم لمغزى الرواية يوضح الحدة النفسية عند شامبرلين: «إنها شكل من التفتح الذهنى والوجدانى»، حيث تقوم حياة شخص آخر باختراق «مخيلة وقلب المرء» (١٩٩٣، ص ١٠٣). إن شامبرلين يستطيع أن يتوحد مع هؤلاء الجنود الذين يشعرون بالاغتراب، وما يمرون به - كما تقول نوسباوم - لأنه استغرق فى حكايتهم. وينتصر شامبرلين على تمرد هؤلاء الجنود لأن تخيله المتعاطف يساعده على الاستجابة بحرص لاحتياجات الرجال وخصوصية شعورهم بالرفض.

والمتحدث باسم الفرقة، جوزيف باكلين، يخبر شامبرلين فى هياج بأن الفرقة تشعر بالتعب، التعب من القتال (فى أحد عشر اشتباكًا)، والتعب من القيادة غير الفاعلة، والتعب من معاملتهم كحيوانات. ويشير باكلين إلى أن للفرقة رايتها الخاصة بها، وهو ما يتضمن أن فرقة مين الثانية ليست متهربة من الخدمة لكن لديها الكبرياء والوطنية. إن شامبرلين ينصت بعناية لمظلمة باكلين، ويخبره بأن يأخذ بعض الطعام لنفسه، ثم يطلب من الرجال

الذين يأكلون فوق الرابية أن يتجمعوا حوله، ويخبرهم أنه يعرف أنهم تلقوا معاملة سيئة، ويشير إلى أنه قد أصدر أوامر بأن يأخذهم معه، ويضيف: «لقد أخبرونى إذا لم تأتوا معى فإنه يمكننى أن أطلق النار عليكم»، ويضحك من الفكرة قائلاً: «حسنًا، أنتم تعلمون أننى لن أفعل، ربما يفعل ذلك شخص آخر، لكننى لن أفعل. إذن، هذا هو ما فى الأمر».

لكن كيف يعلم الرجال أنه لن يطلق النار عليهم؟ إنهم لا يعلمون أى شىء عنه فيما عدا أنه من ولاية مين. وفى عبارة مرهفة ومحددة، يؤسس شامبرلين للألفة بأن يفترضها، أو يبدو أنه يعتبرها أمرًا مسلمًا به. إنه قد تعامل بسرعة وبشكل إيجابى مع المسائل الأساسية التى تشغل الرجال. لقد أدرك أنهم جوعى، وأظهر لهم الثقة، وسمع مظالمهم، وضحك من فكرة إعدامهم، وهكذا أزال مخاوفهم من انتقام عاجل. كما افترض وجود حميمية، ليوحى بأن الرجال يعرفونه، أو يعرفون على الأقل أنه يتفهم محنتهم.

يرى شامبرلين أن الفرق المتمردة تحتاج إلى أن تعرف أنه يتفهم قصتهم، وأنه لا يحمل لهم نيَّات سيئة. على النقيض، يريد شامبرلين منهم أن يقاتلوا فى صف قواته، وقد وضع تصورًا لسيناريو سوف يقلب عقبة (أن يحرس المتمردين) إلى مصدر قوة، وتعزيز لقواته المنهكة. إن مخيلته تصنع سردًا للرجال يشمل محاولاتهم وإحباطاتهم السابقة، ويتضمن الصعوبات الحالية، ويتصور مستقبلاً عسكريًا أفضل.

إن شامبرلين يثنى تفكيره مثل الشريط المعدنى المستخدم فى العمارة «لقياس» ظرف عملى يواجهه. ومرونة ذهنه تساعده على التكيف على هذه المصاعب المحددة فى الظروف الفعلية. وليست هناك قاعدة مستخرجة من تجربة الماضى كافية فى حد ذاتها لتوجيه شخص يواجه ما يواجهه شامبرلين من أخطار واحتمالات. ولكن الحكمة العملية - التى يغذيها الخيال الحيوى المتدفق - هو ما يحتاج إليه لكى يكسب دعم الجنود المتمردين. إن على شامبرلين أن يستثير فى الرجال العاطفة والإحساس بالهدف الذى حركهم عندما انضموا للقتال أصلاً.

ولأن شامبرلين يلاحظ أن كل القوات المعادية قد باتت على الطريق، فإنه يخبر المتمردين أنهم أحرار فى أن يقاتلوا أم لا، وهو يضعهم في الوقت ذاته مكان اتخاذ القرار ويؤكد قيمتهم: «من المؤكد أننا نستطيع أن نستخدمكم أيها الرفاق. إننا فى نصف قوتنا»

إن فرقته كانت فى الأصل مكونة من ألف رجل، ويصارحهم بأنهم أصبحوا الآن أقل من ثلاثمائة، ويعزز من الرابطة بين المتمردين ورجاله بأن يقول: «إننا جميعًا تطوعنا لنحارب من أجل الاتحاد، كما فعلتم أنتم». إن الخطبة الملهمة الطويلة التى ألقاها شامبرلين تركز على تفرد القضية، ويقول: «لأن ذلك جيش من نوع مختلف»، ليعطى منظورًا تاريخيًا. لقد حارب رجال من أجل الأجر، والنساء، والأرض، والسلطة، لأن ملكهم يقودهم أو لأنهم يحبون القتل، وعلى النقيض: «نحن هنا من أجل شىء مختلف. إن هذا لم يحدث كثيرًا فى تاريخ العالم. نحن جيش (إنه يتحدث بوصفهم وحدة جماعية) خرج ليحرر رجالاً آخرين». وبدخوله إلى قصة فرقة ولاية مين الثانية المتمردة، يحكى شامبرلين قصة أخلاقية عن جيش الاتحاد الذى يشن حربًا، يعرض فيها قصة مستقبلية لرجال محبطين باعتبارهم رفاقًا فى السلاح.

وعندما يتحدث شامبرلين، تقطع الكاميرا جيئة وذهابًا بينه وبين الرجال. إنهم يظهرون القليل من العاطفة، لكنهم ينصتون فى هدوء وانتباه. وتلعب الموسيقى دورًا فى الخلفية، لتعطى المشهد جوًا لطيفًا، لتبعدهم جميعًا عن محن الحرب، وتعكس الأهمية والمغزى والهَدف من الحرب. هناك لقطات عديدة تركز على باكلين الذى يبدو كأنه يزن كلمات شامبرلين. وإذا استطاع شامبرلين أن يقنع باكلين الذى يشعر بالمرارة واليأس، فإننا نخمن أنه قد يستطيع أن يقنع معظم الساخطين بأن ينضموا لفرقته.

إن شامبرلين يتحدث عن المثل العليا التى يعتقد أنها تميز وطنهم وتبرر الحرب:

«يجب أن تكون أمريكا أرضًا حرة، من هنا وحتى المحيط الهادى، إننا هنا نحكم عليكم بما تكونه، وليس ما كانه أبوك (فى أوربا)، وهنا تستطيع أن تكون شيئًا، وهنا مكان تبنى فيه منزلك. لكن المسألة ليست الأرض، لكنها الفكرة التى ننظر إليها جميعًا باعتبارها قيمة. أنت وأنا، وفى النهاية فإن ما نحارب من أجله هو أننا نحارب من أجل بعضنا البعض».

وعندما تهدأ العاصفة، تمر الكاميرا ببطء بحركة بانورامية على وجوه الرجال، الحزينة لكنها آسرة، الحافلة بالمعنى والمغزى اللذين يغزل شامبرلين خيوطهما معًا.

ومرة أخرى يتحدث شامبرلين بصيغة الجمع، «إننا جميعًا» لم نتطوع ونرَ الرجال الآخرين يموتون، لكن لدينا جميعًا القيمة و«نحارب من أجل بعضنا البعض». والأرض

الحرة هى إذن الهدف الأسمى الذى يقول شامبرلين إن جيشه يحاول تحقيقه. إنها (الأرض) المكان المادى الذى تبنى عليه منزلاً وحياة، والمكان الرمزى حيث يجب أن يكون الرجال أحرارًا، لكى يستمروا فى هذا البناء. لقد فهم شامبرلين أن الرجال المتمردين كانوا محبطين، إنهم لم يكونوا فى حاجة فقط لسبب قوى لكى يحاربوا، وإنما أيضًا إلى مثل أعلى يموتون من أجله. وهو يصوغ إجابة عن ذلك من خلال معرفته بالتاريخ، والمثل الأخلاقية العليا، وإحساسه القوى بمحنة الجنود الذين أنهكتهم الحرب.

وإذا كان الهدف الذى يحارب من أجله جيش الاتحاد هو بالفعل هدف أخلاقى جدير بالثناء، فإن تحقيق شامبرلين لهذا الهدف فى ظروف غير عادية يجعله مستحقًا لأن يكون حكيمًا. والفيلم يقدم تبريرًا للحرب فى حوار فلسفى بين شامبرلين والجندى الشجاع التابع له سيرجنت باستر (كيفين كونواى). إن شامبرلين لا يرى فرقًا بين الزنوج والبيض لأنهم جميعًا يملكون «شرارة إلهية». يوافق باستر على ذلك ولكن فى شك، لكنه مع ذلك يدافع عن الحرب على أساس العدالة، أن تعطى كل إنسان الفرصة لكى يثبت نفسه على نحو أفضل. وبذلك فإن الرجل الحكيم يتم تصويره باعتباره متأملاً لطبيعة الأخلاقية للأهداف التى يناضل من أجلها. ومن أجل مناقشتنا، فإننى أفترض أن الحرب الأهلّية وأهداف جيش الاتحاد (كما تتجسد بواسطة شامبرلين وباستر) يمكن الدفاع عنها أخلاقيًا. وليست هنا مساحة كافية لأن ندرس الاعتراضات عليها، أو انتقاد العنف الذى أثاره عديدون من بين أنصار نزعة السلام.

وينتهى شامبرلين إلى أن يعد، أنه إذا اختار الرجال الانضمام إلى فرقته، فإنه يمكن لهم استعادة بنادقهم، «ولن يقال شىء بواسطة أى إنسان بعد ذلك أبدًا». إنه عرض بسيط، لكنه ينفذ إلى قلب تاريخ هؤلاء الجنود الحزانى ومستقبلهم المحتمل. لقد قدم شامبرلين بكلمات كثيرة أو قليلة العفو، ومنح الرجال فرصة إصلاح أنفسهم، وهو يتنبأ لهم بمسار أفضل يصلحون فيه أنفسهم ومكانتهم باعتبارهم جنودًا يستحقون التشريف فى جيش الاتحاد. ويضيف بجدية: «يا سادة، إننى أعتقد أننا لو خسرنا هذه المعركة فإننا نخسر الحرب. إذا اخترتم الانضمام لنا، فسوف أكون ممتنًا شخصيًا لكم». إن شامبرلين ينتقل بشجاعة من الصورة الكبيرة، عن مصير الحرب، إلى امتنانه الشخصى، بما يتضمن أنه

هو شخصيًا على المحك مع نتيجة الحرب (وربما يكون ذلك أيضًا هو مصير رجال الجيش الثانى لولاية مين). وفى لقطة متوسطة، تصور الكاميرا شامبرلين (من الخلف) وهو يواجه الجنود المتمردين. إنهم متحدون فى تكوين الصورة، بانحدارهم جميعًا من ولاية مين، وبفحوى الكلمات التى يأمل شامبرلين أن تجمع بينهم وبينه.

إنه عندما يتحدث عن المتمردين بقوله «اخترتم الانضمام لنا»، فإنه يلمِّح مرة أخرى إلى حريتهم (فى الاختيار) وقيمتهم (كجنود): وتلك هى المثل الأخلاقية العليا التى تطوعوا أصلاً للحرب من أجلها . وعلى وقع دقات الطبول وعزف المزمار، يتحرك رجال مين ليأخذوا موقع الصدارة فى ذلك الجزء من جيش الاتحاد. وسرعان ما يعلم شامبرلين أن مائة وأربعة عشر من المائة وعشرين جنديًا المتمردين قد قرروا أن يحاربوا معه. لقد لبى شامبرلين الاحتياجات المادية والعاطفية لهؤلاء الجنود المزقين، وقدم لهما مسارًا للمصالحة يمكن لهم به أن يستعيدوا إيمانهم بالقضية، ويستعيدوا الشرف لأنفسهم.

- ضمان الأرض العالية

أما حكمة الجنرال جون بوفورد (سام إيليوت) فتتعلق بالإستراتيجية العسكرية. وبرغم أنه أقل تأثيرًا من شامبرلين، فإن حكمته تكاد أن تجسد دور الخيال فى اتخاذ القرار والحكم الجيد. إنه يشهد فرقة مشاة الاتحاديين يتقدمون، وهو يستنتج أنهم مقدمة جيش «لى»، وليسوا مجرد فرقة استطلاعية. إنه يقوم بدراسة المناطق الريفية حول جيتيسبيرج، ويعطى للكولونيل ديفين ملاحظة عن أن المنطقة «أرض جيدة» للمعركة. ثم يصف بعد ذلك ما يتصور أنه سوف يحدث، إذا ما سُمح للاتحاديين أن يشقوا طريقهم. وهو يصف سلسلة من الأحداث والمناورات العسكرية التى سوف تسبب كارثة لقوات الاتحاد، «هل تعرفون ماذا سوف يحدث هنا فى الصباح. كل جيش الاتحاديين سوف يكون هنا.إن لدى «لى» الأرض العالية وسوف يحتلها بكل الوسائل». ثم يحدق بوفورد فى القائد المعين حديثًا لجيش الاتحاد، جورج ميد، والذى سوف يضغط عليه لينكولن لكى يشتبك مع الاتحاديين: «سوف يتقدم ببطء، وحرص، وهو جديد فى القيادة، وسوف يأتون من خلفه من مدينة واشنطن. وهناك برقيات تأمر بالهجوم».

وبالتقدم بحرص، فإن ميد سوف يعطى قوات «لى» وقتًا كافيًا لتعزيز مكانهم القتالى فوق التلال، وهو ما سوف يدمر قوات الاتحاد. ويستمر بوفورد فى الحديث بغضب:

«لذلك فإن ميد سوف يقيم حلقة حول هذه التلال. وعندما يتمترس جيش لى خلف هذه الصخور الكبيرة على الأرض العالية، سوف يهجم ميد فى النهاية. على التلال مباشرة، فى المكان المفتوح، فى المجال الهائل لإطلاق النيران. وسوف نهجم ببسالة ويتم ذبحنا ببسالة!».

إن بوفورد يدرس الأرض والتلال، ويتصور مسارًا للاشتباك فى اليوم التالى، بما فى ذلك نفسية قادة الجيش، بالإضافة إلى تحركات القوات. ويبدى دهشة للكولونيل ديفين عن حيوية تخيل هذا المسار:

«ديفين، لقد عشت حياة جندى ولم أر أى شىء واضح القسوة والوحشية مثل هذا. يبدو الأمر لى كأننى أرى بالفعل القوات الزرقاء فى لحظة دموية واحدة طويلة، وهم يصعدون على المنحدر الطويل حتى القمة الصخرية، كما لو كان الأمر قد حدث وأصبح ذكرى».

إنه يضغط على كلماته ويبصقها فى إحباط. وبرغم أنه يتحدث بشكل قدرى عن المصير المأساوى، فإنه يطبق بحكمة هذا التنبؤ الذكى عن جيش الاتحاديين وهو يسيطر على الأرض العالية (تل جبل «ليتيل راوندكوب»)، حتى لو كان شامبرلين قد سيطر على الأرض الأخلاقية العالية فى تفاعله مع المتمردين. إن بوفورد يستنتج بخياله من القوات بخياله من القوات الحالية للمتمردين، التى تبلغ ألفين وخمسمائة جندى، والعشرين ألف رجل الذين على وشك الوصول، مسارًا إستراتيجيًا بديلاً لكى يتفادى الكارثة المتوقعة.

وبوفورد يضع تصورًا لغلق الطريق الرئيسى الضيق، وحصار قوات الاتحاديين على المكان العالى البعيد. إنه يأمل فى السيطرة على السفح حتى يأتى الجزء الأكبر من جيش الاتحاديين. وهو يزمجر قائلاً: «يمكننا أن نحرم العدو من الأرض العالية». وبوفورد يتصور هجومًا قويًا يجبر قوات الاتحاديين على التدافع وإعادة الانتشار الدفاعى. وفى السيناريو البديل الذى يضعه، فإن قواته تحتجز جنود الاتحاديين حتى تصل تعزيزات جيش الاتحاد بالفرسان والمدفعية، وسوف يكونون عندئذ قادرين على الاشتباك مع جناحى قوات «لى» اللذين يتوقع بوفورد أنهما سوف يلتقيان فى بوفورد.

وبوفورد يتوقع ما سوف يحدث بالفعل من أنه سوف يكون هناك هجوم عند الفجر، لذلك فإنه يطلق النيران والمدفعية وقائيًا على قوات الاتحاديين على الطريق الحيوى. وهنا يجب عليه أن يستخدم حكمه وتقديره، حيث إن الخبرة والقواعد السابقة لا تتيان له إرشادًا كافيًا فى هذه الظروف المفتوحة لكل الاحتمالات. وعلى النغمات العسكرية المتكررة، نرى قوات الاتحاديين تقترب، وسرعان ما يتركون الطريق الرئيسى الضيق لكى يتجمعوا من جديد فى وجه وابل مدفعية بوفورد. ينظر بوفورد من خلال النظارة المقربة فوق القمة فى الهواء الطلق، ويتعجب فى سعادة من أن أعداءه قد أرسلوا فرقة واحدة ضد جنوده الذين احتلوا «أفضل أرض فى المكان»، ويدندن لنفسه: «جميل، جميل»، لقد أساء العدو تقدير ما ينتظره، وطبقًا لما تخيله، فإن هناك بالفعل حشدًا جنوبيًا كبيرًا يتحرك قادمًا على الطريق لكن بوفورد المتزن سوف يساعده على أن يعوق التقدم القريب لجيش الاتحاديين، لمدة تكفى لكى يحقق تفوقًا.

وعندما يعلم بوفورد أنه ليس هناك فعل فى اتجاه الشمال، يحرك بوفورد فرقة أخرى للقتال على الطريق الضيق. إننا نرى صفوف جيش الاتحاد وجنود الاتحاديين وهم يتبادلون إطلاق النار. ليست هناك موسيقى تصاحب صوت طلقات البنادق والمسدسات، مع طلقات المدافع بين الحين والآخر. ويستعيد بوفورد مكانه فوق قمة التل، ويمسح بعينيه ميدان المعركة، بينما نسمع دفقات من الأبواق ومؤلف الأصوات على شريط الصوت فى نوع من رفع المعنويات، ونرى رينولدز يصل فى مقدمة قواته التى تبلغ العشرين ألفًا، وهى القوات التى سوف تثبت أنها كافية لكى توقف قوات الجنوبيين الأكثر عددًا، والتى تتقدم فى اتجاه جيتيسبيرج، لأن بوفورد أعطاه مزية الأرض العالية.

وهنا يعطى الفيلم إلى بوفورد مسحة غير بارعة قليلاً. إن قائد الاتحاديين الجنرال هيث يفتقد الخيال الضرورى لكى يكون حكيمًا، ولعجزه عن تخيل قوات جيش الاتحاد التى سوف تنظم صفوفها ضده، فإنه لا يملك القواعد الدقيقة التى يمكن أن توجهه بنجاح فى هذا الموقف غير المعروفة نهايته. وحتى لو كانت القواعد متاحة، فإن هناك حاجة للحكمة لكى تعلم ما القاعدة التى تطبقها، وكيف يجب أن تطبقها، ومتى يكون هناك استثناء

منها. وبالفعل فإن «لى» يصدر أمرًا إلى هيث بألا يشتبك مع العدو حتى ينضم له مزيد من القوات، وهو توجيه أو قاعدة كان يجب عليه عدم الالتزام بها أكثر مما فعل!

وعلاوة على ذلك، إذا كان هيث يملك قوة بوفورد على التخيل، فربما كان باستطاعته أن يفهم أهمية الاندفاع بقوة وسرعة خلال مقاومة جيش الاتحاد لكى يضمن السيطرة على الأرض العالية. وإذا كان قد فهم أهميتها، فإنه كان عليه أن يدفع بكل قواته للاشتباك. ولأنه يقدر عدد الرجال الذين يقاتلون بأقل من عددهم الفعلى، وأهمية اللحظة، فإنه يدفع برجال قلائل للمعركة، وعندما يكتمل حشد قواته، فإنها لن تكون كافية لمواجهة فرق بوفورد التى انتظمت معًا، وقوة جيش الاتحاد التالية. إن الجدال حول حصافة بوفورد الاستثنائية قد يكون حول الوضوح الظاهر للمزية العسكرية التى تمنحها السيطرة على الأرض العالية. ومع ذلك، إما أن هيث لم يقدر بما فيه الكفاية أهمية الموقع العالى، أو أنه فشل فى أن يتنبأ أنه سوف يكون صعبًا عليه أن يسيطر عليها، وفى الحالتين فإنه يفتقد الحكمة التى كان بوفورد ينعم بها.

إن الأرض الجيدة التى يتحدث عنها بوفورد هى الأرض بالمعنى الحرفى فى ميدان المعركة، وهى الأرض العالية التى تتيح مركزًا متفوقًا للقتال، لكنها أيضًا الأرض العالية للمثل العليا التى قدمها شامبرلين للجنود المتمردين باعتبارها السبب للعودة إلى الحرب. إن دعوة المنشقين للخير، والأرض الحرة لأمريكا، تساعد شامبرلين على كسب مساعدتهم لهم على الأرض الجيدة للمعركة فى ميدان جيتيسبيرج. والأرض الجيدة (للمعركة) منصهرة بالتالى مع الأرض الجيدة للأهداف النبيلة للحرب.

والإشارة إلى الأرض تذكرنا بالطبع بخطاب لينكولن فى جيتيسبيرج. إنه يتحدث عن الأرض وقد أحيطت بهالة من القداسة بواسطة الجنود الذين ماتوا فى المعركة، وحتى عندما ينكر قوة هؤلاء الذين تجمعوا فى المعركة، وحتى عندما ينكر قوة هؤلاء الذين تجمعوا فى يوم خطابه لتبجيل الأرض، فإن عبارة «الأرض المبجلة» تبقى صفة لميدان المعركة. ويبدو أن صناع الفيلم اعتمدوا على أصداء خطاب لينكولن الشهير لكى يضيفوا عمق المعنى، وربما التضمينات الدينية، إلى حديث شامبرلين وبوفورد عن الأرض.

- التمسك بالأرض العالية

فى الفقرة الثالثة والأخيرة من هذا المشهد الذى يجسد الحكمة، يجب على شامبرلين أن يستخدم حكمته للتمسك بالأرض العالية التى منحها له بوفورد ببصيرته وجهده. وإذا كان خيال بوفورد قد مورس بشكل مترو على أرض المعركة قبل اندلاعها، فإن خيال شامبرلين يجب أن يعمل بشكل عفوى وفى اللحظة ذاتها، عندما يبدأ موقفه العسكرى فى التداعى. إن فرقته تحتل أقصى اليسار من قوات جيش الاتحاد، ويجب عليهم التمسك بموقعهم تحت قمة التل مباشرة، وإلا فإن قوات الاتحاديين سوف تلتف حول جيش الاتحاد كله، وتندفع نحو التل لتحتله من الخلف.

فى المعركة التى تتلو ذلك، تجد فرقة شامبرلين نفسها محاصرة وهى تدافع عن جناح الجيش. ويتقدم الجنود الاتحاديون، ويتحققون إصابات، ويتراجعون ليتقدموا مرة أخرى، وهكذا. ومع كل هجوم، فإنه يتم سحق قوات شامبرلين وهزيمتها. ويتضمن الفيلم إحساسًا بمرور الزمن مع مونتاج لصور جنود ولاية مين وهم يطلقون النار على الأعداء، وعلى شريط الصوت موسيقى الفيولينات الهائلة. ونسمع تحذيرات: «استمر فى إطلاق النار»، «صوّب عليهم»، ويغطى الدخان أرض المعركة، ويعدو الاتحاديون بين الأشجار مثل قطيع من الحيوانات الضارية.

يبدو أن قدر جنود شامبرلين هو الموت أو السحق، خاصة مع وصول فرقة اتحادية جديدة مستعدة للهجوم. إن شامبرلين يدرك أنه لن يتلقى مساعدة من فرقة جيش الاتحاد الملاصقة له. فيعطى أوامره لضباطه بأخذ الذخيرة من الجنود الموتى والجرحى، ويمضى الموقف نحو اليأس، ويقترب العدو فى اشتباك رجل لرجل فى بعض قطاعات المواجهة. إننا نرى الاشتباك من بين الأشجار التى تلتمع تحت الضوء وتلتف بالدخان، وجمال التصوير السينمائى يعطى قوة أكبر للذين يسقطون صرعى أو جرحى.

وخلال فترة هدوء قصيرة، يجمع شامبرلين ضباطه، ويخبرهم بما حدث: لقد نفدت الذخيرة والرجال. ومن الواضح أن فرقة «مين» العشرين لا تستطيع صد موجة أخرى من قوات الاتحاديين، كما أنها لا تستطيع الانسحاب، وإلا فإن بقية جيش الاتحاد سوف يتم اكتساحها من الخلف. يكشف شامبرلين عن خطته «المرتجلة» بأن يهاجم بكل قواته إلى

أسفل التل، فى حركة زاوية تشبه «تأرجح الباب». حتى تلك اللحظة الحاسمة، كانت فرقة شامبرلين تدافع فقط، فى محاولة لحماية الجناح الأيسر لجيش الاتحاد، لكنه الآن يأمر قواته ببدء الهجوم «للاكتساح إلى أسفل التل بذات الطريقة التى صعدوا بها». يكون رد فعل الرجال هو الإعجاب والدهشة أمام براعة ارتجال شامبرلين، بالهجوم عندما تكون الأكثر ضعفًا، وقد استحوذت عليهم صورة الباب المتأرجح. لقد انسحب الجانب الأيسر، والآن سوف ينقض فى اتجاه اليمين. ويقول شامبرلين: «عندما أصدر الأمر، أريد من الفرقة كلها أن تتحرك إلى الأمام، متأرجحة فى اتجاه اليمين».

وسرعان ما يعطى شامبرلين الأمر بالانطلاق لحملة الحراب، فينطلق الرجال إلى أسفل التل وقد ثبتوا الحراب (السونكى)، بينما نسمع ألحانًا قصيرة لموسيقى منتصرة. إن الرجال يعدون فوق رفاقهم الذين سقطوا، وهم يصرخون ويضربون الاتحاديين، ويجبرونهم على الانسحاب أو الاستسلام. وفى وسط المذبحة، يواجه شامبرلين عدوًا يحمل مسدسًا وهو فى مرمى النيران، ليسمع صوت الزناد يطقطق. إننا نعلم الآن، مع الكولونيل شجاع، أن القدر فى صفه فى هذا اليوم. وينتهى الاشتباك بسرعة، ويجمع جنود الاتحاد أسراهم، وينظر شامبرلين بحزن إلى السيرجنت الجريح جرحًا خطيرًا. وفى هدوء ما بعد المعركة، نشعر بأن الجنود المنتصرين يشعرون بالارتياح أكثر من الابتهاج، لنجاح المناورة التى كانت وليدة اليأس.

وبرغم أنه لم يكن يستحوذ على شامبرلين العمق النفسى لرد فعله السابق تجاه تمرد فرقة مين الثانية، فإن قراره الذى لم يستغرق جزءًا من الثانية باكتساح أسفل التل على الجنود الاتحاديين القادمين كان قرارًا قويًا. على حافة الهزيمة، أصدر أوامره لرجاله بالهجوم: «الجناح الأيسر، العجلة اليمين». وبدلاً من الاستمرار فى الدفاع حتى ينفد الرجال والذخيرة، يقرر شامبرلين أن يلقى كل شىء إلى المعركة (بينما لم يفعل هيث قائد الاتحاديين ذلك). وكما جاء فى «سفر الجامعة»، فإن هناك وقتًا للدفاع ووقتًا للهجوم، وقتًا للقتال جزءًا جزءًا، ووقتًا للهجوم بكل ما تملك من قوة. إن الأمر يتطلب بعض الحكمة لكى تختار من بين هذه الاختيارات. وشامبرلين يدرك أن فرصتهم الوحيدة هى اكتساح العدو بمناورة غريبة وليس بالتفوق فى العدد. وبعد هجوم قوات «مين» العاتية، فإن قوات الاتحاديين تنهزم، ويستسلم العديدون منهم.

خاتمة

الفقرات الثلاث من فيلم «جيتيسبيرج» التى درسناها تطور فهمنا للحكمة العملية، خاصة الدور المهم للتخيل والحكم الجيد. إن شامبرلين وبوفورد ينجحان لأنهما يضعان قوة خيالهما فى مسارين يساعدانهما فى اتخاذ القرار الحكيم. إنهما فى البداية يميزان المسار الذى «يدرك الأمور وعواقبها»، ويكشف مواقفهما الحالية، ثم يخلقان مسارًا «عمليًا براجماتيًا» يقود بنجاح أفعالهما التالية. فلنراجع كل فقرة فى ضوء ذلك، إن شامبرلين أولاً ينظم تجربة الجنود الساخطين فى مسار مدرِك لنيَّاتهم الوطنية، لكن التعب أنهكهم، والمعاملة السيئة، والعداء، ثم يقدم شامبرلين للمتمردين سيناريو للثقة المتبادلة، والرفقة، والخلاص.

ومن أجل هذه الإستراتيجية على أرض معركة جيتيسبيرج، يكشف بوفورد عن مسار الكارثة المتضمن فى توزيع قوات العدو المتفوق. والسيناريو البراجماتى البديل الذى يطرحه يعتمد على التأجيل، ثم القتال العنيف من نقطة متفوقة إستراتيجيًا. وأخيرًا، وبالنسبة لشامبرلين تحت الحصار، فإنه يتصور محنة قواته على أنها مسار الإنهاك الذى يصل ذروته مع انهيار وشيك، ليطبق مسار الاجتياح، والهجوم المفاجئ. إن تخيل المسارات المدرِكة والعملية يساعد الضابطين على تفسير المشكلة فى مواقفهما، واتخاذ استجابة فاعلة لها - سواء استثارة الجنود المحبطين، أو صد قوات أكثر تفوقًا، أو ارتجال بارع خلال هرج ومرج المعركة المحتدمة. وسرد «جيتيسبيرج» ذاته، يلقى الضوء على الحكمة العملية بتصوير تدفقه التخيلى المتضمن فى السرد. وبذلك فإننا نرى كيف أن الحكمة العملية تثير الابتكار المبدع، الذى يحدد بسرعة أفضل الوسائل لتحقيق الأهداف ذات القيمة.

المراجع

Aristotle (1962) *Nicomachean Ethics*, trans. M. Ostwald, Indianapolis: Bobbs-Merrill.
MacIntyre, A. (1981) *After Virtue*, Notre Dame, IN: University of Notre Dame Press.
Mullet, S. (1988) "Shifting Perspectives: A New Approach to Ethics," in L. Code, S. Mullet, and C. Overall (eds.) *Feminist Perspectives: Philosophical Essays on Method and Morals*, Toronto and Buffalo: University of Toronto Press.
Nussbaum, M. (1986) *The Fragility of Goodness*, Cambridge and New York: Cambridge University Press.
—— (1993) "Equity and Mercy," *Philosophy and Public Affairs* 22 (spring): 83–125.

(٥٨)

"العقبات الخمس"

ميت هيورت

عرض فيلم «العقبات الخمس» فى عام ٢٠٠٣، ولقى استحسان النقاد، وهو عمل طليعى جذب الفلاسفة بسبب أبعاده الفلسفية. بدأ صنع هذا الفيلم من خلال دعوة على البريد الإلكترونى، من السينمائى الدنماركى لارس فون ترير إلى أستاذه ومعلمه السابق، الأكبر سنًا، والبارع تمامًا، وإن كان أقل شهرة، يورجين ليث. كانت الدعوة تخص الاشتراك فى لعبة سينمائية، ذات ضوابط عامة تتحدد مسبقًا، وقواعد أكثر يضعها ترير من جانب واحد خلال تفاعله مع ليث) خلال اللعبة. تتضمن الضوابط العامة أن ليث سوف يعيد صنع فيلمه الحداثى الشهير «الإنسان الكامل» (١٩٦٧) – وهو فيلم روائى قوبل باحتفاء كبير – خمس مرات، حسب قواعد معوقة يضعها فون ترير. وكانوا واضحًا منذ البداية أن هدف القواعد هو إعاقة ليث وجعله يخطئ، كما توحى كلمة «عقبة». وبينما كانت رسالة فون ترير لا تقول شيئًا عن الهدف النهائى للمشروع التعاونى المشترك (برغم أنها تتصور سيناريو يولد «الكثير من المرح والفكاهة»)، فإن رد الفعل الإيجابى من جانب ليث يشير إلى منطق له علاقة بالإبداع، حيث رد قائلاً:

«أستطيع أن أرى تطورًا مثيرًا للاهتمام بين الفيلم رقم واحد والفيلم رقم ٦، والمسار حول العقبات، والمحادثات، إننى متأكد أننى سوف أخرج بالكثير من ذلك. إنه أمر مثير. وأنتظر عاقبتك على أحر من الجمر. إننى أحب بالفعل فكرة الاضطرار للتغيير، والتعديل، والاختزال نتيجة ظروف محددة فى العملية» (معهد الفيلم الدنماركى ٢٠٠٢، ص ٢١).

إن فكرة تولى مشروع مشترك كانت قد نوقشت فى البداية بواسطة فون ترير وليث خلال تدشين الدعم المقدم من شركة زينتروبا إلى الأفلام اللاروائية باسم «زينتروبا ريال». وكما فى حالة العديد من مبادرات فون ترير، فإن تأسيس زينتروبا ريال فى عام ٢٠٠٢ تميز ببيانات تشبه المانفيستو، هذه المرة ليس بواسطة فون ترير نفسه فقط، ولكن أيضًا مع ليث، وبيورج هوست، وتوجر سيدينفادين. كان بيان فون ترير يقدم مفهوم «خارج البؤرة»، ونقطة التعلم تضع جانبًا «الأساليب البسيطة» و«الحلول المختارة مسبقًا»، والتكنيكات المعتادة، لكى تصل بشكل ما وتعيد اكتشاف الحياة التى «لم تنزع منها الحياة» (معهد الفيلم الدنماركى ٢٠٠٢). وقوة نص فون ترير، كما كانت الحال فى مانفيستو حركة دوجما فى عام ١٩٩٥، أثارت الجدل، وكان الهدف هنا هو «الصحافة»، ووسائل الإعلام بشكل عام، التى كانت «تنحنى أمام مذبح الدقة، وتنزع خلال ذلك الحياة من الحياة»، وهى عبارة غامضة بالفعل. وكما هى الحال مع دوجما ٩٥، حيث كانت المواضعات السائدة هى نقيض الأصالة والصدق، فإن الهدف هو أن تستهدف الدور المشوه للممارسات التى أصبحت معايير سائدة. وبينما أعلن ليث أخيرًا أن مفهوم فون ترير عن «خارج البؤرة» لم يلعب دورًا حاسمًا فى صنع «العقبات الخمس»، فإن إصرار البيان على البحث عن «شيء ما بين الروايات المختلقة والحقيقية» كان له تأثير مباشر على هذا الفيلم المشترك. وكما يقر ليث نفسه (هيورت ٢٠٠٨ أ، ص ١٤٧)، فإن الهدف طوال العمل هو أن تعمل بالضبط على الحافة بين الروائى واللاروائى». ولغرض هذا الفصل، فإنه يكفى أن نلاحظ أن الفيلم جاء فى إطار البيانات التى تشبه المانفيستو، بما يدعو إلى تأمل طبيعة صناعة الأفلام الروائية واللاروائية، وهو التأمل الذى يؤكده فيما بعد العديد من سمات الفيلم المشترك نفسه. وهذا الوجه من الفيلم لم يضع بين نقاد السينما، فقد أشار على سبيل المثال مارك جينكينز إلى أن الفيلم «يحتوى على الكثير من انحراف نظرية السينما» (٢٠٠٤). وكما سوف نرى فإن «العقبات الخمس» عمل هو فى ذاته يستكشف أفكارًا – وبالتالى يحث على التفكير – حول عدد مهم من المسائل الجمالية والسينمائية، بما فى ذلك الإبداع وشروطه الخاصة بالإمكانية، والأسلوب، ومسألة من هو «مؤلف» الفيلم. وسوف أعود إلى هذه المسائل وغيرها حالاً، فى سياق استعراض التحليلات الفلسفية التى أثارها الفيلم حتى اليوم.

هناك قلق تكرر فى المناقشات التى تركز على الأبعاد الفلسفية المحتملة للفيلم، تجسد فى الفكرة التى تنسب إلى مفهوم الشك الإبداعي، التى أثارها نويل كارول ، بأن «الصورة المتحركة» تتعامل مع حالة واحدة، والحالة الوحيدة ليست كافية لضمان الادعاء بأنها مادة للفلسفة» (٢٠٠٦، ص ١٧٥). وإحدى السمات المتفردة للفيلم هى أنه يعوق تناول الحالة الواحدة للكثير من صناعة الأفلام، وتخلق بالتالى الشروط التى تؤدى إلى عملية تفكير استدلالية وفلسفية. دعنا نتأمل عن قرب أكثر العناصر المختلفة التى تشكل «العقبات الخمس». وفى هذا الفيلم، الذى تقول عناوينه أن فون ترير وليث اشتركا معًا فى إخراجه، يرى المتفرج سلسلة من مقتطفات من فيلم ليث الأصلى، بينما الادعاءات كاملة، تمتد الواحدة منها حوالى خمس دقائق مع إشارة لجزء خاص من الفيلم الأصلى، ومشاهد تسجيلية للتفاعل بين فون ترير وليث مع صياغة فون ترير لقواعد العقبات المختلفة، ومشاهد تسجيلية تصور ليث وهو يصنع الادعاءات. والعقبات الخمس تم الإيحاء بأغلبها بشكل غير متعمد من جانب ليث عندما أعرب بشكل عارض فى البداية عن تفضيلاته، وهذه العقبات هى: العقبة الأولى: «١٢ كادرًا، إجابات، كوبا، لا ديكور» – أى أن على ليث أن يعيد صنع فيلم «الإنسان الكامل» فى كوبا، بدون ديكور، وأن يقتصر على ١٢ كادرًا، والأسئلة التى عبر عنها التعليق من خارج الكادر فى الفيلم الأصلى يجب أن تقدم لها إجابات.

العقبة الثانية: «أكثر الأماكن بؤسًا، لا تقم بإظهاره، يورجين ليث هو الإنسان، الوجبة». يعاد صنع فيلم «العقبات الخمس» فى مكان يعتبر بائسًا بحق، مع عدم إظهار بؤس المكان، ويلعب ليث الدور الذى لعبه كلاوس نيسين فى الفيلم الأصلى، مركز الإعادة هو المشهد الذى يأكل فيه نيسين وجبة أنيقة وهو يرتدى بدلة التوكسيدو.

العقبة الثالثة: «عودة إلى بومباى أو السينما حرة الأسلوب» – يضع فون ترير قاعدة حكم بها، أن ليث فشل فى الالتزام بالقيود فى العقبة الثانية. وفى الوقت الذى توحى فيه العقبة الثالثة بمظهر أنها اختيار، فإنها فى الحقيقة تفرض السينما حرة الأسلوب، حيث أشار ليث إلى فون ترير أنه لا يستطيع أن يعيد صنع الفيلم مرة أخرى فى المنطقة الحمراء من بومباى، ومن ثم اختياره (لأكثر الأماكن بؤسًا).

العقبة الرابعة: «التحريك»، مطلوب من ليث أن يعيد صنع «الإنسان الكامل» كفيلم تحريك.

العقبة الخامسة: «سوف يضع فون ترير العقبة الخامسة. يورجين ليث سوف يكون المخرج. يورجين ليث سوف يقرأ النص الذى كتبه لارس فون ترير».

إذن ما سوف يكون لدينا فى «العقبات الخمس» هو ما يسميه ليفينجستون (٢٠٠٨، ص ٥٨-٦١) عما يبدأ بناؤه من الخامات الأولية، ويحتوى على سلسلة من «الأبنية الفنية» المتضمنة فيه. وكما يشير ليفينجستون: «البناء الفنى من الخامات الأولية يمكن أن يكون كاملاً أو جزئيًا»، وفى حالة «العقبات الخمس» هناك الشكلان كلاهما، أى أن المتفرج يرى كلاً من الادعاءات فى مجمله، بينما أجزاء فقط من «الإنسان الكامل» تعرض فى مقتطفات داخل الفيلم كله. وبذلك فإن هذه الظاهرة تولد فيلمًا يتضمن حالات متعددة وليست فردية، وهو ما يتضح فى مناقشة موراى سميث (٢٠٠٨) للفيلم من خلال مفهوم ديفيد بوردويل عن «السرد ذى الضوابط»، وهو ما يعنى الإشارة إلى الأفلام التى «تعطى انتباهًا منهجيًا - وتنويعًا على - الأسلوب، وهو البؤرة الرئيسية (والضابط هو أى بعد من أبعاد الأسلوب: حجم اللقطة، إيقاع المونتاج، موسيقى الفيلم، على سبيل المثال - والتى يمكن أن تتنوع منهجيًا)» (سميث ٢٠٠٨، ص ١٢٢). وبينما يصر بوردويل على أن الأفلام ذات الضوابط لها تيمة «عادية تافهة» تساعد على فرض هذه الشروط، فإن سميث يعارض ذلك ويقول إنه فى «العقبات الخمس» تكون التيمة الرئيسية هى «طبيعة الفن»، وهى ما لا تعتبر عادية أو تافهة بقدر ما تصبح مألوفة من خلال التكرار. وحصيلة هذا النوع من السرد ذى الضوابط فى سياق «العقبات الخمس» واضحة:

إننا يمكن أن نتذوق التنويعات الأسلوبية على الفيلم الأصلى، كل تنويع يتجسد فى إحدى الادعاءات، من خلال أن يوضع فى الاعتبار «ضوابط» مختلفة للأسلوب، بالإضافة إلى تعقب بعض الموتيفات المحددة التى تعاود الظهور مرتين أو أكثر فى الأفلام» (سميث ٢٠٠٨، ص ١٢٣).

وفيما يتعلق بالصلة بين التفلسف والمزاعم «العامة» التى تعتمد على تحليل الحالات «المتعددة»، فإننا تلاحظ أن «العقبات الخمس» هو فيلم يقدم خمس إعادات مختلفة مدهشة،

بالإضافة إلى عدد من المقتطفات من الفيلم الأصلى، لتأمل الارتباط مع سلسلة من المسائل المتعلقة بالمجالات الفلسفية لعلم الجمال، وفلسفة العقل، وعلم المعرفة. وبعض هذه المسائل محددة بوضوح من خلال فون ترير نفسه، بينما مسائل أخرى تم الإيحاء بها بقوة بواسطة الاختيار المحدد للعقبات فى كل إعادة. وفى هذه الحالة، فإن السرد ذا الضوابط يعطى شيئًا متشابهًا لتعدد الحالات، ومقارنتها فى علاقتها بالافتراضات والاختلافات التى يعتمد عليها الفكر الفلسفى.

وفى ضوء طبيعته الفلسفية، فليس من الغريب أن الفيلم قد خلق اهتمامًا كبيرًا بين الفلاسفة المحترفين، ودارسى السينما ذوى العقلية الفلسفية. والعدد الأول من سلسلة «ديالوج» لوو لفلاور مكرس لفيلم «العقبات الخمس»، وهذا العدد يتضمن خلفية تمهيدية من المعلومات حول العمل المشترك، ومقابلة مع ليث، وسبع مقالات، وجميعها فيما عدا واحدة مكتوبة إما بواسطة فلاسفة محترفين أو دارسى سينما لهم خبرة فلسفية حصلوا عليها خلال تدريب فلسفى رسمى، أو من خلال حوار ممتد عبر أعوام مع البحث الفلسفى. وهذه المقالات تبنى معًا حالة من رؤية الفيلم باعتباره يسهم بشكل مهم فى المجالات العامة الآتية للفلسفة وموضوعاتها:

– علم النفس الأخلاقى: منظورات ضمير المخاطب ودورها فى فهم الذات.

– علم الأخلاق: أخلاقيات الفن.

– علم الجمال: الإبداع تحت القيود، الأسلوب، مؤلف العمل، اللعب والفن، دور الأعمال التى تبنى من خاماتها الأولية، طبيعة مؤلف العمل فى سياق الأعمال الجماعية ذات البعد الذى يعتمد على البناء من الخامات الأولية، تعريفات الروائى أو اللاروائى.

– علم المعرفة: أشكال وتنويعات الفكر.

وأكثر الأقوال قوة حول «العقبات الخمس» باعتباره عملاً فلسفيًا قالته الفيلسوفة الأخلاقية سوزان دواير (٢٠٠٨، ص ٣)، والتى قدمت تعريفًا لبعض الصعوبات المتضمنة فى توصيل ما أطلقت عليه «منظورات ضمير المخاطب»، لكى تبرهن على «استخدام محدد للتجسيد الفيلمى باعتبارها طريقة لمثل هذا التوصيل». وهناك إيحاء واضح هنا أن خصوصية التجسيد الفيلمى هى؛ أن مثل هذه الأفلام لها القدرة على إعطاء بصيرة نفاذة لدور

منظورات ضمير المخاطب، والتى قد يكون صعبًا الوصول إليها بوسائل أخرى. وفى هذا السياق لتلك المسألة المحددة فى علم النفس الأخلاقى، فإن الدور المنوط به للفيلم يتجاوز التوضيح والدلالة على شىء ما، وبدلاً من ذلك فإنه يثير فاعلية التفلسف الفعلى من خلال السينما.

لكن ما الذى تعنيه دواير بالضبط بالمنظورات من ضمير المخاطب، ولماذا هى مهمة، وكيف يتفاعل فيلم «العقبات الخمس» مع هذه المسألة المحددة فى علم النفس الأخلاقى؟ تبدأ دواير بوجهة النظر المقبولة عن أن البشر قادرون فى وقت واحد على الاستبطان الداخلى وعلى أن يكونوا كائنات اجتماعية، وتمضى لتستنتج بعض تضمينات ذلك من أجل تفسير طبيعة الذات والوعى الذاتى. وحجتها فى ذلك هى أن «فهم الفرد لذاته يعتمد على أن يتاح لهذا الشخص منظور من ضمير المخاطب عن نفسه» (دواير ٢٠٠٨، ص ١). وبكلمات أخرى، فلكى تحقق فهم الذات من الضرورى أن يرى المرء نفسه من خلال عينى شخص آخر. وعلاوة على ذلك، فإن هذا الشخص «الآخر» يجب أن يكون فى علاقة محددة مع الشخص الذى يسعى إلى فهم أعمق للذات. أى أنه إذا لم تكن هناك علاقة محددة تتضمن رابطة اجتماعية قوية – مثل الصداقة – فإن أى منظور عن الآخر متولد من خلال التفاعل يكون فقط من «ضمير الغائب»، وهذا ليس نوع المنظور الذى يعمق فهم الذات. وتشير دواير إلى أن منظورات ضمير المخاطب يمكن توصيلها لفظيًا، كما هى الحالة إذا أراد فون ترير – باعتباره زميل وصديق ليث – أن «يخبره» بأشياء عن نفسه حاول هو ذاته بطريقة ما أن يهملها أو يتغاضى عنها. ومع ذلك فإن منظورات ضمير المخاطب أقوى بكثير، وتؤدى إلى فهم الذات – كما تقول دواير – إذا تضمنت «التوضيح» وليس فقط مجرد «الإخبار»، وهنا يأتى دور فيلم «العقبات الخمس»، الذى يقيم مباراة محددة داخل إطار جماعى أكبر، وهى تتضمن لاعبين تربط بينهما علاقة الصداقة، والاحترام، والثقة، وبقدر ما تضع المباراة ليث على الدوام فى مواقف تتحدى فهمه لذاته، فإن أحد تأثيراتها هو الكشف عن ذاته لنفسه، وفى رؤية دواير، فإن هذا الكشف يعتبر من «ضمير المخاطب» أكثر من «ضمير الغائب»، لأنه ينبع فى النهاية من نوع الفهم الحميم والمتعاطف «للآخر»، وهو الفهم الممكن عن طريق رابطة اجتماعية قوية ومتبادلة. وتقول دواير: إن «العقبة

الثانية» مهمة بشكل خاص، لأنها تفرض أكثر الأماكن بؤسًا، وهو الأمر الذى يواجه ليث بضمير الغائب (المتباعد أو المحايد) الذى يميز الكثير من أعماله باعتبارها مخرجًا تسجيليًا. وتقول دواير إن ما يتعلمه ليث هو شيء من شيئين: «أنه قادر تمامًا على استغلال معاناة أناس حقيقيين لخدمة ما كان هو نفسه يسميه «مباراة» أو لعبة»... وأن رؤيته عن نفسه باعتبارها مراقبًا رابط الجأش هى فى الحقيقة غير صحيحة» (٢٠٠٨، ص ١٠، ١١). والنقطة الرئيسية عند دواير هى:

«يمكن قراءة» «العقبات الخمس» باعتباره تدريبًا ممتدًا عما يمكن أن نتعلمه، أو ربما ما نستطيع «فقط» أن نتعلمه – من تجسيدات أنفسنا كما يصنعها الآخرون. إن فون تريير ينجح، لأن ليث يثق فى التجسيدات. إنه عمل تم صنعه على نحو «مشترك»، بواسطة وسيط فنى يشكل شغفًا مشتركًا بالنسبة لهما، وفى سياق علاقة عاطفية عميقة واضحة» (دواير ٢٠٠٨، ص ٦).

ومسألة «النفس» سمة مهمة فى تفلسف «العقبات الخمس»، وهو ما قاله أيضًا هيكتور رودريجيز (٢٠٠٨) وسميث (٢٠٠٨). وفى «القيود، والقسوة، والمحادثة»، يوحى رودريجيز بالمباريات التى تتضمن «عرضًا للذات»، ومصممة «لكى تضع الصداقة، والحب، والثقة، والاعتراف، والشك، والخيانة، وعناصر «الحميمية» و«كشف الذات»، فى قواعد اللعبة» (رودريجيز ٢٠٠٨، ص ٤٦). وفى «ألعاب ظريفة»، يلاحظ سميث أن «العقبات الخمس» يقوم بوظيفته بوصفه وسيلة للجدال داخل مناظرة جادة حول أخلاقيات الفن، وطبيعة معرفة الذات» (سميث ٢٠٠٨، ص ١٢٥).

كما أن الأسلوب، باعتباره إشارة للسرد ذى الضوابط، هو مسألة أخرى يتم استكشافها بعناية فى الفيلم. وهذه النقطة هى مركز بحث الأسلوب والإبداع فى السينما: حالة «العقبات الخمس» (هيورت ٢٠٠٨ ب)، وهو مناقشة للفيلم تعتمد على الأدبيات الفلسفية حول الأسلوب، والإبداع تحت القيود، ويحاول هذا البحث أن يشير إلى فيلم فون تريير، وليث يتناول بجدية تلك الفكرة التى طرحها فيلسوف علم الجمال ريتشارد فولهايم عن أن الفنانين قد يعانون «فقدان الأسلوب» (١٩٧٩، ص ١٤٤) بل إن البحث يمضى إلى القول بأن «العقبات الخمس» يجب أن يشاهد باعتباره «صياغة» و«تنفيذًا» لحل عبقرى

لهذه المشكلة، وهى ليست مجرد مشكلة فردية، بل مشكلة اجتماعية فى سياقات الأمم الصغيرة، حيث لكل شخص موهوب قيمة جماعية. وإذا كانت المناقشات حول الأسلوب فى الدراسات الإنسانية السينمائية تميل إلى التركيز على السمات التحكمية والمميزة، فيمكن رؤية «العقبات الخمس» على أنه يتبنى منظورًا أعمق، يتوافق مع الملاحظات المهمة والذكية لفولهايم:

«بعض السمات الأسلوبية يمكن التعرف عليها فى عمل ما بصعوبة بالغة. وليس من الضرورى أن تكون السمات الأسلوبية موجودة بوضوح عندما تكون موجودة، ويجب أن يظل هناك احتمال أنه سوف تكون هناك سمات أسلوبية لا تشير فقط إلى صاحب العمل، لكن يمكن التعرف عليها عندما يتحدد بالفعل صاحب العمل» (١٩٧٩، ص ١٤٣).

والحجة هنا هى: أن فون تريير يدرك أن ليث يعانى من فقدان الأسلوب، وهى مشكلة يعانى منها الإبداع عندما يتم فرض قيود بواسطة زميل عارف ومتعاطف. وبشكل خاص، فإن الموقف التجريبى الذى يحكم أسلوب ليث الأصلى والأصيل يبدو أنه يُرى الآن من خلال مخرج أصغر سنًا على اعتبار أنه قد تآكل مع مرور السنين بواسطة الميل إلى الأسلوب باعتباره سلوكًا أو عادة. إن نتيجة تنفيذ يتزايد فى رتابته لمجموعة من النظم المفضلة هى عمل يمكن التعرف بسهولة على تفاصيله التى تقوم بدور توقيع أو بصمة صاحب العمل. إن ليث نفسه واضح بشأن طبيعة هذه التفاصيل، وقد وصف أسلوبه الخاص به، والذى يركز على الآتى: اللقطة الطويلة زمنيًا، ومنظور ضمير الغائب (باستخدام تعبير دواير)، والعلاقات المتأرجحة بين الكلمة والصورة، وإستراتيجيات خلق عدم ألفة المتفرج بما يراه (هيورت ٢٠٠٠). إن العديد من هذه القواعد والعقبات التى فرضها فون تريير على ليث مصممة لكى تعوق العادات الفنية الرتيبة عند ليث، وبذلك فإنها تؤثر فى تشكيل الفضاء الذهنى الذى تعرفه الفيلسوفة مارجريت إيه بودين (١٩٩٤، ٢٠٠٤) باعتباره شرطًا ضروريًا للإبداع الأصيل.

وكحل لمشكلة فقدان الأسلوب، فإنه يمكن القول بأن فيلم «العقبات الخمس» قد نجح – فى مجال إبداع ليث الجزئى فى إعادة فيلمه الأصلى – باعتباره نتيجة للبناء من خامات أولى للعمل الكلى. ونجاح فون تريير فى تقديم «مساعدة علاجية لمشروع ليث» (باستخدام

تعبيرات فون ترير ذاته) يعتمد على مدى فهم هذين المخرجين المتمرسين لما أصبح معروفًا فى الأدبيات الفلسفية بأنه «الإبداع تحت القيود»، والذى أشار له الفيلسوف النرويجى جون إلستر باعتبار أن الإبداع يمكن إثارته بواسطة القيود التى يتم فرضها، أو ابتكارها، أو اختيارها. وفى حالة فيلم «العقبات الخمس» فإن العقبات - أو القواعد - تم ابتكارها (بواسطة فون ترير)، أو فرضها (حيث إنه لم يكن أمام ليث اختيار آخر). ومن السمات الأخرى لمعالجة فون ترير العلاجية لمشكلة ليث الأسلوبية كعادة، ماله علاقة بالأفق الزمنى الذى انفتح بواسطة الإطار العام الذى يتطلب إعادات «متعددة». إن فون ترير يشير فى «العقبات الخمس» لنوبات الاكتئاب التى أصابت ليث، ولأنه هو ذاته عانى من الاكتئاب طيلة سنوات فإنه يفترض أنه يعى تمامًا تأثير ميول ليث الاكتئابية على قدرته على الإبداع. ولأن المطلوب خمس إعادات، فإن القواعد الأساسية التى تحكم «العقبات الخمس» تؤسس سياق تفاعل ممتد مع زميل محترم يتوقع التزامًا مستمرًا بسلسلة من المشروعات الإبداعية. والتأثير المقيد لبعض الظروف النفسية يمكن مقاومته بفاعلية من خلال التعاون الممتد، بينما الطبيعة التكرارية للمباراة تخلق ظروفًا يمكن فى ظلها كسر العادات أكثر من تقييدها بشكل مؤقت.

وبالعديد من الطرق فإن فيلم «العقبات الخمس» يقدم تجسيدًا للأطروحة الفلسفية عن أن الإبداع يجد شرطًا للإمكانية فى القيود. وبقدر ما إن القيود المفروضة هنا تأخذ شكل القواعد، فإن الفيلم ذو مغزى فى العمل الفلسفى الخاص باتباع القواعد (جودمان ١٩٦٥، كريبكه ٢٠٠٧). والبراهين التى تقوم على نزعة الشك، والخاصة باتباع القواعد، قد تم استكشافها فى ارتباطها بمبادرات أخرى تحكمها القواعد لفون ترير، وحركة دوجما ٩٥ (هيورت ٢٠٠٣)، لكن كان من الضرورى اتخاذها فيما يتعلق بفيلم «العقبات الخمس». إن أهمية ذلك واضحة، فى ضوء أن بعض الحوارات المشحونة بين ليث والذى كلفه بمهمة تتعلق بمسألة ما القاعدة التى يجب اتباعها، وما الحالة التى تعتبر نجاحًا فى اتباعها. وفى تلك الحالة بالذات، فإن النتيجة المحتملة لخلق حوار بين الفيلم والكتابات الفلسفية ذات العلاقة سوف تكون - مثلما هى الحال فى دوجما ٩٥ - اكتشاف السذاجة الفلسفية لصناع الأفلام فيما يخص تعقيدات اتباع القواعد، وما يتعلق بذلك من براهين شكاكة مختلفة ومتعددة.

يستخدم فون تريير أحيانًا مصطلح «الموهبة» عندما يشرح ما يتوقعه فى النهاية من ليث، أو عندما يعلق على تأثير قاعدة ما على ممارسة ليث السينمائية (هيورت ٢٠٠٦). إن فون تريير شخص استخدم بين الحين والآخر إستراتيجيات التعاون التى تتضمن المشاهير ومواهب تطوير المحيط حول السينمائيين داخل سياق أمة صغيرة مثل الدنمارك (هيورت ٢٠٠٧). وفى فيلم «العقبات الخمس» نرى مفهوم ثقافة الموهبة فى موضع التطبيق فى ارتباطها مع أزمنة فنية يمكن أن تحل كما يؤكد الفيلم. وإذا كان الفلاسفة قد حددوا المشكلات الفنية مثل فقدان الأسلوب، فإن لديهم القليل لكى يقولوه حول طريقة التعامل مع هذه المشكلات، أو حول لماذا هو مهم «اجتماعيًا» التعامل معها قبل أى شيء. وفى جذب الانتباه إلى هذه المسائل، فإنه يمكن رؤية الفيلم باعتباره يضع موضوعًا مهملاً على طاولة البحث الفلسفى، ومساهمة تدعم وصف هذا الفيلم باعتباره نموذجًا على التفلسف الفعلى.

وتحليل ليفينجستون لوظيفة البناء من الخامات الأولية فى «العقبات الخمس» يلقى ضوءًا إضافيًا على أهمية الفيلم باعتباره مشروعًا مصممًا أساسًا ليجعل الحياة الفنية للمخرج ليث تزدهر وليس كعامل معوق فى طريقها. «إنه مصمم لكى يربط مباشرة وعلى الفور بين المتفرج وإنجاز ليث» (٢٠٠٨، ص ٦١)، والبناء من الخامات الأولية هو الأداة المستخدمة لإعداد سياق موات لتقبل وتلقى جهود ليث السينمائية. ولكى يثبت ليفينجستون هذه النقطة، فإنه يضع تقابلاً بين موقف ليث عندما تولى بشكل عفوى صنع الإعادات التى رأيناها فى الفيلم، والموقف الفعلى حيث إعادات ليث هى رد الفعل على ما يمليه فون تريير. و«الأطروحة السياقية القوية» التى يبرهن عليها ليفينجستون تتضمن التقاء بين الفكرتين، «وهو القول بأن السياق لا يصنع فقط فرقًا بالنسبة للأعمال المتضمنة، لكنه يجعلها أفضل» (ليفينجستون ٢٠٠٨، ص ٦٢). وبالتركيز على «العقبة رقم ١، الإنسان الكامل، كوبا»، يقارن ليفينجستون بين استجابة المتفرج الفعلية، وإعادات ليث السياقية. سأحاول أن أعطى مثالاً على نوع من التشعب الذى تلقى عليه الضوء تجربة ليفينجستون:

«إن اللقطات المتكررة تشكل طريقة ذكية للاستجابة للقاعدة وتقليل حدودها، بما يسمح للمونتاج الإيقاعى – من خلال اللقطات القصيرة والأطول – أن يتم بناؤه بواسطة تكرار لقطات ساكنة نسبيًا لا تزيد على ١٢ كادرًا. حيلة وبراعة. إذا كان صانع الفيلم يريد

أن يستخدم بعض اللقطات الأطول ليولد الإيقاع ويسمح بملاحظة ما يبدو أنه إيماءات أطول، فلماذا محاكاة مثل هذه اللقطات من خلال البناء التكرارى وحده» (ليفينجستون ٢٠٠٨، ص ٦٤).

ويبدو أن ليفينجستون على حق عندما يقول: إن هذه الفقرة رقم (١) تبدو «مثيرة» و«مخادعة» و«سطحية» وحتى «ساذجة»، إذا كان يتم تقديمها إلى المتفرجين بدون تحقيق وتثبيت السياق الذى تقدمه مباراة فون تريير. ومثل دواير، التى تنسب أهمية خاصة لفقرة «العقبة الثانية، الإنسان الكامل، بومباى»، فإن ليفينجستون يقول إن الأطروحة السياقية القوية أسهل فى صنعها بالنسبة لهذه الفقرة:

«من الأشياء بالنسبة إلى ليث هو، أنه تولّى بشجاعة تحدى تريير، وقبل على مضض مهمة إعداد العشاء الرسمى فى مكان من الفقر المدقع والاستغلال، وسوف يكون شيئًا مختلفًا – وربما أسوأ كثيرًا – إذا كان قد قبل بشكل عفوى إعداد احتفالية غريبة ذات إيماءات بلا معنى، وعشاء برجوازى، فى هذا السياق» (ليفينجستون ٢٠٠٨، ص ٦٢، ٦٣).

وباختصار فإن العمل كله يصنع «سياقًا مواتيًا للتلقى» لإعادات ليث، فى جزء من الأمر بسبب القيود المبتكرة والمفروضة والتى تم تجسيدها ومناقشتها داخل السياق الأشمل، ووضعت ضوابط تقييم المتفرج للعمل.

لقد أشرت طوال الوقت إلى «العقبات الخمس» باعتباره نوعًا من المباراة السينمائية، وتلك تيمة تم اكتشافها بتفصيل أكبر عند كل من هيكتور رودريجيز (٢٠٠٨) وتريفور بونيش (٢٠٠٨)، وكلاهما يعتمد على الكتاب المهم لروجر كايلويس «الإنسان، واللعب، والمباريات» (١٩٦١) من أجل إثبات أفكارهما. إن بونيش يحاول أن يؤكد أن رؤية «العقبات الخمس» باعتباره «مباراة لا أدرية يتم لعبها بشكل غير متعادل»، ويتم لعبها «بروح سينما الحقيقة» بتأكيد هذه الأخيرة على المشاركة، والتحريض، والبحث عن الحقيقة (بونيش ٢٠٠٨، ص ٧٦). وفى إشارة إلى جان روش وإدجار موران وعملهما الكلاسيكى من أسلوب سينما الحقيقة «وقائع صيف» (١٩٦١)، يوضح بونيش أنه عندما يتعلق الأمر «بحقائق الإنسان»، فإن البحث عن الحقيقة قد يتضمن عناصر من السينما الروائية.

وبتفسير «العقبات الخمس» على أنه مباراة من نوع سينما الحقيقة، يلقى بونيش الضوء على ديناميكيات الفيلم المعقدة بين العناصر الروائية واللاروائية المختلفة. ولتناول بونيش ميزة أيضًا فى فهم العقبة الأخيرة، والتى يقول عنها سميث (٢٠٠٨، ص ١٢٢) بشكل مقنع تمامًا: «إنها تصل إلى كل القواعد وبدون لعب» بالنسبة إلى ليث. ويشير بونيش إلى الأبعاد النقدية والتأملية فى «وقائع صيف»، ليقدم وصفًا مقنعًا للعقبة رقم (٥) باعتبارها تمثل لفون ترير «عقابًا ذاتيًا، ونقدًا ذاتيًا» (٢٠٠٨، ص ٨٨).

ومناقشة رودريجيز للفيلم ذات مدى واسع، وتشمل تأملات فكرية لدور وطبيعة القيود فى صنع الفن. وفيما يتعلق بهذا الفيلم باعتباره مباراة سينمائية، فإن رودريجيز يهدف إلى أن يوضح أن هذا الفيلم بالذات يتضمن «انفتاحًا على الخارج»، وهو سمة من سمات تناول صناعة الأفلام باعتبارها نوعًا من اللعب لاكتشاف الذات. وينسب رودريجيز بحق لفون ترير الرأى بأن صناعة الأفلام يجب أن «تزيد من قدرة المؤلفين والمتفرجين على طريقة التفكير والتلقى، وتخطى الأطر المعتادة للتوقع فى اتجاه ما لم ير بعد، وما لم يتم التفكير فيه بعد»، ويمضى رودريجيز ليدعم هذا التناول باعتباره «النموذج الوحيد لصناعة الأفلام، الذى يستحق البحث والاحتفاء» (٢٠٠٨، ص ٤٠). وطبقًا لرودريجيز، فإن «العقبات الخمس» يقدم نموذجًا للإبداع باعتباره فعلاً من أفعال اللعب لاكتشاف الذات»، وتعبير عن «صورة الفكر، ومثالاً على ما يهم التفكير فيه». وبقدر ما إن الفيلم «يعالج إمكانية أفكار التفكير التى تتحدى التصنيف شديد الوضوح»، فإن المغزى والأهمية الفلسفتين واضحان. وكما يقول رودريجيز (٢٠٠٨، ص ٥٥). فإن «صنع فيلم «العقبات الخمس» عمل من أعمال التفكير الذى يصور المشكلات».

تقدير

جزء من العمل فى هذا الفصل تم دعمه من «مجلس المنح البحثية فى «منطقة هونج كونج الإدارية الخاصة»، بالصين. أنا ممتن جدًا لهذا الدعم.

*   *   *

انظر أيضًا «دوجما ٩٥» (الفصل ٤٤)، «السينما التسجيلية» (الفصل ٤٥).

المراجع

Boden, M. (1994) "What Is Creativity," in M. Boden (ed.) *Dimensions of Creativity*, Cambridge, MA: MIT Press.

—— (2004) *The Creative Mind: Myths and Mechanisms*, 2nd ed., London and New York: Routledge.

Carroll, N. (2006) "Philosophizing through the Moving Image: The Case of *Serene Velocity*," *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 64: 173–85.

DFI (Danish Film Institute) (2002) *Film* (special issue, Leth).

Dwyer, S. (2008) "Romancing the Dane," in M. Hjort (ed.) *Dekalog 1: On The Five Obstructions*, London: Wallflower Press.

Elster, J. (1992) "Conventions, Creativity, Originality," in M. Hjort (ed.) *Rules and Conventions: Literature, Philosophy, Social Theory*, Baltimore, MD: Johns Hopkins University Press.

—— (2000) *Ulysses Unbound: Studies in Rationality, Precommitment, and Constraints*, Cambridge and New York: Cambridge University Press.

Goodman, N. (1965) *Fact, Fiction, and Forecast*, 2nd ed., Indianapolis: Bobbs-Merrill.

Hjort, M. (2000) "Interview with Jørgen Leth," in M. Hjort and I. Bondebjerg (eds.) *The Danish Directors: Dialogues on a Contemporary National Cinema*, Bristol, UK; Portland, OR: Intellect Press.

Heine, H. (1986) *Religion and Philosophy in Germany: A Fragment*, trans. J. Snodgrass, Albany, NY: State University of New York Press.

Rosebury, B. (1995) "Moral Responsibility and 'Moral Luck'," *Philosophical Review* 104: 499–524.

Sandel, M. J. (2007) *The Case Against Perfection: Ethics in the Age of Genetic Engineering*, Cambridge, MA: Belknap Press of Harvard University Press.

Williams, B. (1981) *Moral Luck: Philosophical Papers 1973–1980*, Cambridge and New York: Cambridge University Press.

(٥٩)

جاكاتا

نيفين سيساريديك

تخيل أنك فى رحلة بالطائرة فوق المحيط، وبعد الإقلاع مباشرة يعلن الطيار عن الآتى:

«مسافرينا الأعزاء، أتمنى أن تستمتعوا معى بالاحتفال بالإنجاز الذى حققه أحد أفراد طاقم الطائرة، واسمه فينسينت، الذى كان حلم طفولته أن يصبح طيارًا، لكنه كان لسوء الحظ غير لائق للعمل بسبب حالة خطيرة فى القلب. وفى الحقيقة أنه كانت تنتابه بين الحين والآخر أعراض مرض القلب، مثل قصر النفس وآلام الصدر، لكن من المؤكد أنه لم يكن من النوع الذى يتراجع عن أحلامه بهذه السهولة. ولأنه كان مقتنعًا بأنه مؤهل للمهمة، وأن كل شىء سوف يسير على ما يرام، قرر فينسينت أن يزوِّر سجلاته الطبية. وبالفعل قام بهذا التزوير وأرفقه بطلب الوظيفة، ونجح بنعومة فى الحصول على الوظيفة، وهو فخور أن يعتنى بسلامتكم اليوم. من فضلكم صفقوا لإنجاز فينسينت، وتصميمه ضد العقبات. وبالمناسبة، حافظوا على أحزمة مقاعدكم مربوطة طوال الرحلة».

إننى أشك أنك سوف تصفق بحماس فى مثل هذا الموقف، أو أنك سوف تعطى صوتك لفينسينت باعتباره الموظف المثالى فى شركة الطيران لهذا الشهر. بل أراهن أنك على العكس سوف تغضب لأنه استخدم الخداع وعدم المسئولية لكى يضع حياة الناس الآخرين فى خطر، لكى يحقق هدفه الأنانى. لكن لماذا يكون رد فعلنا مختلفًا عندما نقابل فينسينت آخر، هذه المرة هو الشخصية الرئيسية فى فيلم «جاكاتا» (١٩٩٧)، حيث فعل الشىء ذاته تقريبًا؟ لماذا نعجب به؟ سوف أحاول أن أوضح أن ذلك كله هو سحر الشاشة الفضية.

وبقية هذا الفصل سوف تقدم تفسيرًا تفصيليًا للكيفية التى تم بها صنع هذا الوهم من البطولة. ولكن فقط لكى أثير فضولك، دعنى أصف باختصار الخدعة الرئيسية التى قام بها سحرة هوليوود هنا. إنهم أولاً أضفوا المسحة الدرامية على الأشياء بأن زرعوا فى سيناريو الخيال العلمى افتراضات قوية جدًا حول قوة التوقعات الجينية، لكنهم فيما بعد فعلوا كل شىء لإخماد أى وعى بآثار منطقية واضحة لهذه الافتراضات ذاتها.

هل هو انتصار الاستهتار؟

يصور فيلم «جاكاتا» عالمًا مستقبليًا كئيبًا، حيث الأفراد من النوع الجينى المتدنى (الذين يطلق عليهم غير الأصحاء) يتم تركهم دون مستقبل حياة مزدهر، لأن صورة الدى إن إيه الخاصة بهم تشير على الفور إلى أنهم غير مؤهلين لحياة مهنية يرغبون فيها. وفينسينت (إيثان هوك) واحد من هؤلاء غير الأصحاء، لكن بدلاً من أن يتقبل وضعه باعتباره إنسانًا من الدرجة الثانية، يقرر أن يحارب النظام. لذلك يستمر فى انتحال شخصية جيروم (جود لو)، الرجل ذى الصورة الجينية الممتازة الذى يصاب بالشلل بعد محاولة انتحار فاشلة. إنه يختلس عينات من بول جيروم، ودمه، والمواد البيولوجية الأخرى الخاصة به، ليخلق هوية جينية زائفة، وبهذه الطريقة يصبح ملاحًا فى فريق من رجال الفضاء الأكفاء الذين ترسل بهم جاكاتا (شركة السفر فى الفضاء) فى مهمة تستغرق عامًا إلى أحد أقمار كوكب زحل.

وفى المشهد الأخير، ترى فينسينت يدخل سفينة الفضاء، فيما يبدو أنه تتويج لانتصاره فى إنجاز ما كان يسعى إليه. لكن انتصار ماذا بالضبط؟ القوة المثيرة للإعجاب وعدم قابلية الروح الإنسانية للهزيمة؟ أم الاستهتار الذى لا يمكن تبريره؟ إن الاحتمال الأخير لا يظهر واضحًا مع المشاهدة الأولى، لكنه يؤكد نفسه لاحقًا ويصبح معقولاً بعد التأمل.

كل ما فى الفيلم يضىء دور المعرفة العلمية، ومدى دقة التوقعات المتشائمة عن هؤلاء الذين يصفهم علماء الجينات بأنهم غير أصحاء. والشىء المهم الذى نلاحظه هنا هو أن

هذه التوقعات لا يمكن أن تكون بالغة القوة ولا بالغة الضعف، وإلا سوف يتم تدمير هدف القصة كلها.

فمن ناحية، إذا كانت هذه التوقعات بالغة الدقة والصرامة (على سبيل المثال: «سوف يعانى فينسينت بالتأكيد من نوبة قلبية قاتلة خلال الجهود الجسمانية المتضمنة فى تدريبه باعتباره رائد فضاء»)، فإن صدق التوقع لن يسمح بأى إنجاز بطولى. ومن المثير للاهتمام، أنه ليست هناك مبالغة غير موفقة فى هذا الاتجاه فى بداية الفيلم، عندما يتحدث فينسينت عن ميلاده ويقول: «بعد ثوانٍ معدودة من ميلادى، كان معروفًا توقيت وسبب موتى». ولكن إذا كانت مثل هذه المعلومات التفصيلية متاحة بالفعل عن توقيت موته، فسوف يكون من السذاجة بالنسبة إليه أن ينخرط فى خطط طويلة المدى تتعارض مع هذا المستقبل الحتمى.

ومن ناحية أخرى، إذا كانت التوقعات المنذرة بالشر تم التعبير عنها فى احتمالات غامضة (على سبيل المثال: «سوف يزيد احتمال معاناة فينسينت من نوبة قلبية قاتلة إذا مضى فى كل المجهودات الجسمانية المتضمنة فى تدريبه كرائد فضاء»)، فإن ذلك سوف يقلل من بطولية قراره، حيث إنه سوف يبدو التحدى أقل بالفعل من رعبه، وسوف تكون تلك المخاطرة أقرب إلى أن تكون «الحياة المعتادة».

وعلاوة على ذلك، فسوف يكون من الصعوبة بمكان أن نجد تفسيرًا يحقق التوازن الصحيح، ويحل التوتر بطريقة تجعل سرد الفيلم يمضى بشكل معقول. إن الافتراض الذى تقوم عليه الحبكة كلها هو المعرفة المتقدمة لعلم الجينات، وأنه سوف يكون بالغ الدقة ويعتمد عليه فى توقعات الحياة، خاصة فيما يتعلق بقصور صحة الناس. ولكن جهود فينسينت تمضى عكس الخلفية، لذلك نقيسها ونعتقد أنها تستحق الإعجاب. لذلك فإن التقديرات الإحصائية التى تصدر عن خبراء الجينات يجب أن تكون صادقة، وإلا فلن تكون هناك قصة لنحكيها. افترض مثلاً، أن العلماء وصلوا إلى الأشياء على نحو خاطئ من خلال توقعاتهم الجينية، فإن ذلك يعنى أن فينسينت لم يكن يواجه حقًا عقبات داخلية، وبسبب «فقدان المقاومة» هذا فإن أفعاله لن تصبح مستحقة للإعجاب. (بالطبع فإنه سوف يظل مستحقًا للإعجاب لمقاومته الدجل العلمى وقيوده المتعسفة، لكن المغزى لمسائل فلسفية أكثر عمقًا - بما فى ذلك الهندسة الجينية، والمسئولية، والحرية - سوف يتم تدميره).

إن ذلك يكمل البرهان بأن تحليل الفيلم سوف يؤدى إلى قبول القول بأن العلم المستقبلى سوف يكون دقيقًا. ومع ذلك يجب التأكيد على أنه بعيدًا عن الانحدار غير الموفق الذى سبق ذكره نحو النزعة القدرية (التوقيت الدقيق وسبب الموت سوف يكونان معريفين مسبقًا)، فإن التنبؤات الكئيبة سوف تكون فى صيغة احتمالات فقط. ومع ذلك، وفى هذه الصيغة الضعيفة، فإن هذه التوقعات تكون مناقضة للمكانة البطولية لفينسينت.

- بطل بالمصادفة

فحص الدى إن إيه الذى أجرى بعد ميلاد فينسينت مباشرة يؤدى إلى أخبار سيئة حول احتمال كبير لأمراض خطيرة عديدة. وعالم الجينات الذى يخبر بالمخاوف للوالدين يحذر بوضوح من الآتى: «مرض القلب: احتمال ٩٩ فى المائة، احتمال مبكر للموت».

وحتى على نحو ذاتى فإن فينسينت كان واعيًا تمامًا بحالة صحته غير المستقرة. وعلى سبيل المثال، عندما يتحدث عن علاقته كطفل مع شقيقه «الذى يتمتع بصحة جيدة» أنطون، فإنه يقول: «بحلول الوقت الذى لنا نلعب فيه لعبة أشقاء الدم، فهمت أن هناك شيئًا مختلفًا تمامًا يجرى فى عروقى، وأننى كنت فى حاجة مرعبة إلى أكثر من نقطة دم من شقيقى إذا كان علىَّ أن أستمر».

ونحن نعلم أيضًا فيما بعد أنه حتى التدريب الجسمانى العادى وغير المجهد يكفى لكى يدفع فينسينت إلى حافة خطيرة. إن عشرين دقيقة على جهاز الجرى بسرعة متوسطة سوف تجعله يتهاوى فى غرفة الملابس، ويشهق لكى يتنفس فى معاناة من لغط فى القلب.

لذلك فإن هناك ثلاثة خطوط مختلفة على الأقل من الدليل الذى يشير إلى أن صحة فينسينت تشكل عقبة حقيقية أمام تحقيق حلمه: أ- التنبؤ القائم على تحليل دى إن إيه، والذى يعتمد عليه وموثوق به، يشير إلى موت مبكر محتمل من نوبة قلبية إذا عاش حياة عادية (وليست هناك حاجة للقول أن هذا الاحتمال يزيد بالتأكيد بدرجة كبيرة فى ظل ظروف قاسية تمامًا لتدريب رواد الفضاء)، ب- وعيه الذاتى بجوانب القصور فيه، ج- الدليل على أن زيارة دورية للمركز الرياضى بدون جهد غير عادى كانت كافية لأن تضعه على حافة الموت.

الآن ما السبب الذى يمكن أن يعطيه فينسينت لكى يوازن بين هذه الأسس القوية للاعتقاد بأن كل مشروعه لا يمكن الاستمرار فيه؟ وبالفعل، هل هناك أية اعتبارات يمكن أن تبرر قراره بأن يتجاهل تمامًا كل تلك الإشارات التحذيرية الواضحة؟ وماذا سوف تكون الحال إذا لم تكن هناك بالفعل مثل هذه الاعتبارات؟

فى كتابه الحديث عن الأخلاقيات فى عصر الهندسة الجينية، يشير مايكل سانديل إلى نقطة واضحة ومعروفة جيدًا: «كلما زاد اعتماد الرياضى على العقاقير أو الضبط الجينى، فإن أداءه يمثل الأقل من إنجازه» (ساندیل ٢٠٠٧، ص ٢٦). ومع ذلك فإن نفس النقطة تنطبق على المواقف التى لا يعتمد فيها الرياضى على العقاقير أو الضبط الجينى، وإنما على الحظ المطلق، المرتبط باحتمال شديد الضعف من النجاح. وهنا أيضًا، إذا انتهت الأشياء جيدًا «فقط» من خلال احتمال غريب ما، فإن «نجاح» الرياضى لن يمثل إنجازه الذى حققه. وأى إنجاز أصيل يجب أن يكون - على الأقل جزئيًا - ناتجًا عن سمة شخصية أصيلة ما فى صاحبه، وهذا يعنى أنه لا يمكن أن ينسب كلية إلى مجرد الحظ. (وعلى سبيل المثال، إذا رغب المرء بشدة فى أن يصنع برهانًا رياضيًا مدهشًا من خلال الدق عشوائيًا على لوحة المفاتيح، وإذا حقق بشكل معجز الوصول بالفعل إلى برهان جديد مدهش، فإنه لن يستحق أى احترام من زملائه علماء الرياضة).

إن بطل المصادفة المطلقة لا يمكن أن يكون بطلاً.

- كيف نجح فى ذلك؟

إذن لماذا لم يتحرك فينسينت بدافع من الثلاثة اعتبارات السابقة على الأقل، والتى حثته جميعًا بقوة على أن يتوقف عن استكمال مغامرته؟ هل هناك شىء آخر يعتبر تبريرًا لاستمراره فى سعيه بهذا الإصرار؟ فى الحقيقة نعم، لكنه يستطيع أن يجمع دليلاً واحدًا دفاعًا عن تصرفه: حقيقة أنه بعد سلسلة من الإهانات والهزائم المستمرة فى لعبة «من يخاف أولاً» التى لعبها مع أخيه المتفوق جينيًا، استطاع فى النهاية أن يحقق انتصارًا لمرة واحدة فقط.

لقد اعتاد السباحة بعيدًا عن الشاطئ بقدر ما امتلكا الجرأة، والهدف هو رؤية من سوف يخاف ويعود قبل الآخر. وكما توقعا، فإن فينسينت كان الخاسر دائمًا، إلى أن جاء يوم، بعد الظهيرة، وكما يحكى هو، فإن شيئًا غريبًا حدث، «وتحقق المستحيل أخيرًا»، لقد فاز، وكان ذلك الحدث هو الذى أعطاه الثقة بالنفس التى كان يحتاجها بشدة، وشجعه على ترك المنزل ويبدأ فى مهمته المحفوفة بالمخاطر: «كانت لحظة واحدة من حياتنا لم يكن شقيقى قويًا كما اعتقدت، ولم أكن ضعيفًا. لقد كانت اللحظة التى جعلت كل شىء ممكنًا».

لكن هل يبرر هذا العمل حقًا بدء فينسينت مشروعه؟ بالطبع، إن كل شىء يعتمد على كيفية إنجاز العمل. إذا كان قد تحقق بفضل إدراك فينسينت لقدراته الخفية أو لقدرته على التحمل التى لا يدركها الآخرون، فإن ذلك سوف يشكل بحق أساسًا منطقيًا لقيامه بالتحدى. لكن هذا ليس على الإطلاق التفسير الذى قدمه هو نفسه، فبالقرب من نهاية الفيلم يلعب الشقيقان اللعبة مرة أخرى، ليهزم أنطون ثانية ويشعر بالصدمة لأنه لا يفهم كيف نجح فينسينت، ويقدم فينسينت هذا التفسير: «تريد أن تعلم كيف فعلت ذلك؟ هذا ما حدث: لقد اتخذت قرارًا بألا أعود سابحًا أبدًا».

من الصعب أن نتخيل مثالاً أوضح على الفعل المستهتر، إن تصرف فينسينت فى الحقيقة أكثر استهتارًا بكثير من اللعبة الشهيرة «هروب الدجاجة» (الدجاجة فى التعبير العامى الأمريكى تعنى «الشخص الجبان» – المترجم)، والتى أصبحت شهيرة فى فيلم «متمرد بلا قضية» (١٩٥٥)، وفيها يقود مراهقان سيارتيهما بسرعة كبيرة فى اتجاه حافة تل، ومن يفقد أعصابه أولاً ويقفز من السيارة يكون الخاسر («الدجاجة»). إنهما كليهما لا يريدان أن يموتا، لكن أفضل إستراتيجية للفوز هى أن تجعل الشخص الآخر يعتقد أنك مجنون تمامًا، وأنك لا تهتم إذا كنت سوف تلقى حتفك أم لا. لاحظ أن الجزء الأساسى فى هذه الإستراتيجية هو «الإعلان» عن لامبالاتك بالموت (سواء كان ذلك حقيقيًا أم لا)، على أمل إقناع خصمك بلا عقلانيتك، وبهذه الطريقة تتركه بلا خيار معقول آخر سوى أن «يهرب كالدجاجة». إذا كنت حقًا تريد أن تلعب بالنار، وتجرب هذا النوع من الإستراتيجية، فإن أكثر ما تفعله غباء فى ظل هذه الظروف هو أن «تخفى» جنونك (الحقيقى أو المزيف). وإذا لم تقم بمجهود لكى تكشف عن تهورك بأية طريقة، فإن خصمك لن يكون واعيًا بخطورة

الموقف كله. وبالتالى فإن جهله بالمخاطرة الشديدة التى يواجهها قد يؤدى بكما معًا إلى الموت بسهولة.

لكن هذا بالضبط هو ما فكر فيه فينسينت. إنه يتنافس مع أخيه أنطون ويريد أن يفوز بأية طريقة، ليقرر أنه سوف يصبح إلى أقصى ما يستطيع فى البحر، دون أن يهتم على الإطلاق إذا ما كانت ستبقى لأى منهما قوة كافية للعودة إلى الشاطئ، وبدون الكشف عن هذه الخطة لأخيه مقدمًا!

- لا شىء ينجح مثل النجاح

هل يمكن إقناع فينسينت بأن لعبة السباحة تلك كانت لها نهاية سعيدة؟ وبالمثل، هل نجاحه فى أن يمضى وسط كل المخاطر فى فيلم «جاكاتا» يبرر فى النهاية قراره أن يتولى هذه المخاطرة؟ ليس بالضرورة.

باقتراح أن الشخص الأخلاقى يمكن أن يحقق الخلاص بمجرد أن يكون محظوظًا بما فيه الكفاية لكى ينجح فى مشروعه بالمصادفة السعيدة، فإننا ندخل المياه المظلمة للأدبيات الفلسفية حول الحظ الأخلاقى. فى مقالة بدأت ذلك الجدال كله، يقرر بيرنارد ويليامز حقيقة مهمة تمامًا بالنسبة لهدفنا فى مناقشة حالة رجل يتخذ قرارًا أخلاقيًا لحظيًا فى ظل ظروف من عدم اليقين الكامل: «أريد أن أستكشف وأؤكد الادعاء بأنه فى مثل هذا الموقف يكون الشىء الوحيد الذى يبرر اختياره هو النجاح ذاته» (ويليامز ١٩٨١، ص ٢٣).

ومن الواضح أن هذا ليس مكانًا مناسبًا لمناقشة هذا الادعاء بشكل عام، لكن دعنى أحدد البؤرة وأحاول أن أوضح أنه لا يمكن أن ينطبق على حالة فينسينت. هناك مواقف حيث نتيجة الفعل تؤثر بالفعل فى تقييمنا الأخلاقى لهذا الفعل، حتى إذا ظلت كل العوامل الأخرى على حالها. الشخص أ- ينجح، بينما يفشل الشخص ب- وبرغم أن كل الاعتبارات ذات العلاقة تبدو واحدة فى الحالتين، فإننا نفضل حالة (أ) عن حالة (ب). هل هناك أية طريقة لكى نقول بشكل متسق إن ١- تقييمنا الأخلاقى المختلف لكل من (أ) و(ب) مبرر، ٢- الفرق الواضح الوحيد بين الحالتين هو أن (أ) ينجح بينما

(ب) يفشل، ٣- مجرد نجاح أو فشل فعل ما «لا يمكن» أن يكون سببًا معقولاً للاحتفاء الأخلاقى بهذا الفعل؟

الثلاثة احتمالات تبدو كأنه لا علاقة بينهما، لكن ذلك ليس حقيقيًا. إن ما يفتح لكى يتم التوفيق بينهما هو ما يسمى الحل المعرفى لمشكلة الحظ الأخلاقى. لقد دافع كتاب عديدون عن هذه النظرة. لكن عرضًا ممتازًا يمكن أن نجده عند روزبيرى (١٩٩٥)، وهذا التناول يمكن أن يساعدنا فى أن نفهم أكثر قصة «جاكاتا».

والنقطة الرئيسية فى الحل المعرفى هى التعامل مع النجاح ليس باعتباره سمة مهمة أخلاقيًا فى حد ذاته، وإنما كمجرد علامة على وجود سمة «مجهولة» حاليًا، ذات علاقة بالأخلاق. إننا نحكم على تصرف الأشخاص من خلال المعايير الأخلاقية، برغم أن لدينا فقط معرفة غير كاملة بكل العناصر ذات العلاقة. لذلك فإن حقيقة النجاح يمكن أن تستخدم أحيانًا لكى نصل إلى استنتاج منطقى - وإن كان معرضًا للخطأ - حول بعض هذه السمات والتى قد تكون مجهولة عند لحظة ما. وعلى سبيل المثال، إذا استطاع لاعب جولف متحمس، لكنه غير بارع، فى أن يهزم بطل العالم فى الجولف ذات مرة، فإن من المحتمل أننا سوف نعزو ذلك إلى قدر كبير من الحظ، لسبب بسيط هو: أن الفرق فى المهارة بين اللاعبين هائل بشكل واضح، ويمضى فى اتجاه معاكس لنتيجة المباراة. ومع ذلك فإن هناك الكثير من الناس الذين سوف يشعرون أنه برغم التأثير الذى لا يمكن إنكاره للحظ فإنهم يزيدون تقديرهم لقدرات الفائز، وذلك على أساس نجاحه فقط. وبشكل أكثر دقة، فإن زيادة التقدير تبدو هنا بدافع الوعى بشيئين: هناك القليل جدًا مما نعرفه حول حدوث هذه النتيجة غير المتوقعة بالضبط، وأن هذا الحدث المذهل يصبح أقل إثارة للدهشة إذا كانت المهارة الحقيقية للفائز غير المحتمل أعلى بشكل ما مما كنا نعتقد سابقًا.

- التعصب للإرادة، أو هوس الإرادة

الحل المعرفى يعمل جيدًا تمامًا لتفسير كيف أنه فى مواقف المعرفة غير الدقيقة يمكن أن يصبح مجرد نجاح فعل ما فى بعض الأحيان، أساسًا لاستنتاجات السمات التى تستحق

مديح من حقق النجاح، والذى لم يكن هناك دليل عليه من قبل. لكن مشكلة تطبيق هذا النوع من المنطق على حالة فينسينت هى أننا نعلم «أكثر مما ينبغى» عنه. ومن الحق أن معرفتنا لاتزال غير كاملة، لكن كم المعلومات المتاحة – خاصة من وجهة نظره – لا تترك مجالاً كبيرًا لكن نجد ما يستحق الثناء له على أفعاله.

ومن محادثات فينسينت مع أصدقائه (إيرين وجيروم)، ومن تعليقاته حول تصرفاته السابقة من خارج الكادر، نعلم الكثير عن أهدافه، وخططه، وصنع قراراته. لكنه لا يقول «أبدًا» شيئًا عن السبب فى اعتقاده أنه سوف يصبح قادرًا بالفعل على التغلب على قصوره الناتج عن الدى إن إيه. إن كلماته تحتوى على الكثير من الاستياء، والمرارة، والحلم بالنجاح، لكنها لا تعطى سببًا إيجابيًا واحدًا يمكن أن يشكل تفاؤله الدائم. وفى ضوء أن الدى إن إيه يمثل ظلاً قاتمًا على مستقبله، فيبدو أنه يجب أن يكون واعيًا بأن شيئًا ما يعارض هذه التوقعات الجينية الكئيبة بالفعل. لكن ما هذا الشىء؟ هل يمكن أن تكون بصيرة فينسينت وحده نحو قوة خفية ما بداخله؟ أم هل تكون معلومة محددة ما تؤكد أنه برغم التعميمات الإحصائية المحبطة فإنها لا يمكن أن تنطبق بصفة محددة عليه؟ أم لعله الاعتماد على إستراتيجية واعدة محددة تعطيه – فى رأيه – فرصة معقولة لكى يقهر الصعاب الرهيبة؟ أم ماذا؟

الإجابة هى: لا شئ. الحقيقة أن فينسينت مستغرق تمامًا فى رغبة قوية ويائسة فى النجاح، لكنه فى الوقت ذاته لا يملك أية إشارة على كيفية تحقيق هذا النجاح. وعندما يسأله جيروم كيف ينوى أن يحقق ذلك فإنه يجيب: «لا أعرف بالضبط». إن الأمر يبدو على عكس القول المأثور، هناك إرادة ليست هناك طريقة لتحقيق هذه الإرادة. إن ما يسرى هنا هو إرادة لا يمكن التحكم فيها، ومدمرة للذات، ليست مصحوبة برؤية للحد الأدنى من الطريق نحو الهدف. إننا نشهد ظاهرة قال عنها هاينريش هاينه فى سياق آخر: «التعصب للإرادة، أو هوس الإرادة، التى لا يكبحها الخوف ولا احترام الذات» (هاينى، ١٩٨٦، ص ١٥٩).

- ملاقاة الحظ السعيد

الرسالة التى يخرج بها المتفرج من الفيلم هى: أن النجاح الذى «يصادف» شخصًا ويستحق الإعجاب. يجب أن يتحقق النجاح بمجهود الشخص، على الأقل إلى حد ما. إننا يجب أن نقاوم إغراء استنتاج الإعجاب بشكل تلقائى من مجرد تحقيق الهدف، لأن ذلك الخطأ ينتج عن الحكمة الشعبية التى تنعكس على سبيل المثال من الأمثال التى تؤكد على أهمية «الحظ» فى مقابل الجهد أو الشجاعة. وبالطبع لا يمكن الثقة بالحكمة الشعبية فى مثل هذا المجال، على الأقل لأنها غير متسقة مع ذاتها، ومن السهل أن تجد مثلاً شعبيًا يعارض أمثالاً أخرى.

وبرغم كل هذا الحديث عن الحظ السعيد فربما حان الوقت الآن لتفكيك وهم النهاية السعيدة فى المشهد الأخير من الفيلم. فعندما يدخل فينسينت سفينة الفضاء، ويصل حرفيًا إلى نقطة اللاعودة، نكون مغمورين بإحساس مريح بالإغلاق السردى، والوهج الدافئ للتحقق والإنجاز. لكن أليس ذلك مبكرًا قليلاً؟ إن ذلك فى النهاية ليس إلا بداية المهمة التى سوف تستمر عامًا كاملاً، وتذكر أن الاستعدادات الجينية المتعلقة لفينسينت لم تختفِ بشكل سحرى عند هذه النقطة. إنه لايزال الشخص نفسه، والذى لايزال العلم حتى هذه اللحظة يتوقع له احتمالاً كبيرًا بنوبة قلبية قاتلة. إن الاحتمال الأكبر أنه لن يعود حيًا من المهمة.

ماذا سوف يعتقد بقية أفراد الطاقم إذا حدث ذلك، خاصة إذا علموا عندها كل التفاصيل حول خطة الخداع التى نفذها؟ ما رد فعلهم عندما يدركون أنهم فقدوا ملاحًا فى هذه الرحلة الخطرة والمخطط لها جيدًا، حيث إسهام كل فرد له أهمية محورية، وكل ذلك بسبب أن شخصًا مصابًا بمرض خطير اعتقد أنه يمكن أن يستخدم كل الوسائل الممكنة لتحقيق حلم طفولته، أيًا كان الثمن؟ وبرغم أنه ليس من الواضح فى الفيلم ما هى فرص التوظيف (إذا كانت هناك أية فرصة) التى تبقى مفتوحة أمام «غير الأصحاء»، حتى فى ظل أسوأ سيناريو، حاول فيه فينسينت أن يشق طريقه بالخداع نحو وظيفة جذابة، حتى لو وضع حياة العديد من الأفراد - بمن فيهم هو نفسه - فى خطر داهم.

خاتمة

بعد كل هذه المناقشة والتعليق النقدى، قد يعتقد القارئ أننى لا أجد فيلم «جاكاتا» فيلمًا جيدًا تمامًا. لكن ذلك ليس صحيحًا على الإطلاق. على العكس، لقد شاهدته خمس أو ست مرات على الأقل، وفى كل مرة كنت أعجب برهافته، والحوار الجيد، والتمثيل الممتاز، والبناء شديد التأثير للحبكة. ومن المثير تمامًا خلق ذلك الجو المخيف والمنذر بالخطر للتحكم الكامل والاغتراب الخانق. وعلاوة على ذلك، هناك ذلك الحزن الملموس فى تعليق البطل من خارج الكادر، والموسيقى المصاحبة التى تدفع المتفرج للتوحد العاطفى الكامل مع فينسينت، وبالتالى تراه باعتباره ضحية بائسة للتمييز الجينى. وليس هناك من شك فى أن هذا فيلم قوى ومنفّذ براعة.

لكن رأيى هو أن الفيلم العظيم لا يحتوى بالضرورة على رسالة متسقة، أو يمكن الدفاع عنها على مستوى مختلف من التحليل، عندما لا يتم التعامل مع الفيلم كمجرد عمل فنى. فبرغم قوة الفيلم خلال ساعتين من المشاهدة، فإن تأمل القصة بعدها يثير بعض الأسئلة التى لا يمكن حلها بطريقة مرضية. والأسوأ أنه كلما حاولنا أن نفهم كل أحداث الفيلم، يصبح من الصعب أن نحافظ على إحساس مريح خلال الدقائق الأخيرة ونحن نشاهد أسماء من اشتركوا فيه.

من المؤكد أنه مما يسر أن نعلم أن الناس يستطيعون أن يمضوا فى تحقيق أحلامهم بالطريقة ذاتها، حتى بعد أن يعوا قصورهم الجينى الخطير. ولكن ذلك يبدو زائفًا حتى على السطح، وكلما ذهبنا إلى الأعماق، لنفكر فى كل عواقب المعرفة المتقدمة المتخيلة، فإن ذلك يكشف عن صدوع أخرى، ويجعل سلوك البطل أقل إثارة للإعجاب وأكثر استعصاء على الفهم. وعلى العكس مما يحاول الفيلم أن يقوله لنا، فإن التحليل المحايد يعيدنا إلى الاعتقاد الشائع بأنه كلما زادت معلوماتنا عن أوضاعنا الجينية، فإن ذلك سيضيق اختياراتنا إلى

حد بعيد. وإذا كان مثل هذا النوع متاحًا للجماهير، فإن من المنطقى أن عددًا كبيرًا من الناس سوف يهجرون خططهم السابقة عن حياتهم العملية، ويعيدون التفكير فيما يفعلون بحياتهم. وعلاوة على ذلك، ومع ذلك التطور الهائل فى العلم فإن الطريقة التى نرى بها أنفسنا سوف تتعرض لتغير جذرى.

ويبقى أمر مهم آخر، لا يمكن معالجته تفصيليًا فى هذا السياق، لكن لا يمكن تجاهله أيضًا. إنه العلاقة بين الجودة الفنية والفضيلة المعرفية. وقد يعترض قارئ قائلاً: «أليست نقطة الضعف المعرفية نقيصة فنية؟ وهل يمكن أن يوجد حقًا عمل فنى رائع ومتسق فلسفيًا؟».

وقد أسلم بأنه سوف تكون هناك خسارة فنية مرتبطة بهذا النوع من التنافر المنطقى. وربما كان صحيحًا أنه قد يوجد شىء ناقص فنيًا فى قصة ملفقة بشكل ضعيف، تتألف من شذرات متناثرة مع بعضها البعض، ولا تصنع منطقًا معًا. ومع ذلك وبرغم هذه الخسارة الفنية الحتمية، فإن من الممكن فى بعض الحالات – وحتى بعض «طرح» بعض النقاط لعيوب فى المنطق – تظل هناك قيمة جمالية كافية، ولذلك يستحق العمل أن يكون فنًا عظيمًا. قد لا يكون قطعة ممتازة من الفن، لكن ليست هناك قاعدة فى أن مثل هذا الفيلم المعيب جزئيًا لن يعتبر فيلمًا قويًا وآسرًا وممتعًا.

آمل أن يوضح هذا الدفاع نصيحتى القديمة إلى حد ما، لهؤلاء الذين لم يروا «جاكاتا»: حاول بكل الوسائل أن تتفرج وتستمتع بهذا الفيلم الجميل، لكن لا تأخذه على محمل الجد تمامًا.

اعتراف بالفضل

أود أن أشكر ستيفن هَك، وبيزلي ليفينجستون وكارل بلاتينيا، لتعليقاتهم المفيدة على المسودة الأولى.

المراجع

Clark, A. (forthcoming) "*Memento's* Revenge: The Extended Mind Revisited," in R. Menary (ed.) *The Extended Mind*, Kent: Ashgate.

Clark, A., and Chalmers, D. (1998) "The Extended Mind," *Analysis* 58: 7–19.

Davies, D. (2003) "Medium," in J. Levinson (ed.) *The Oxford Handbook of Aesthetics*, Oxford and New York: Oxford University Press.

Duncker, J. (2004) *Memento*. An unofficial *Memento* website. Available at http://www.christophernolan.net/memento.php.

Frankfurt, H. (1971) "Freedom of the Will and the Concept of a Person," *Journal of Philosophy* 68: 5–20.

Hume, D. (1999 [1748]) "Of Liberty and Necessity," section 8 of *An Enquiry Concerning Human Understanding*, Oxford: Oxford University Press.

Klein, A. (2001a) *Everything You Wanted to Know about* "*Memento*." An essay review of *Memento*. Available at http://dir.salon.com/ent/movies/feature/2001/06/28/memento_analysis/index.html.

—— (2001b) *Everything You Wanted to Know about* "Memento." Klein's responses to correspondence about his 2001a. Available at http://dir.salon.com/ent/letters/2001/07/04/memento/index.html.

Levinson, J. (1992) "Intention and Interpretation: A Last Look," in G. Iseminger (ed.) *Intention and Interpretation*, Philadelphia: Temple University Press.

Livingston, P. (2006) "Theses on Cinema as Philosophy," *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 64: 11–18.

Mottram, J. (2002) *The Making of* Memento, London: Faber and Faber.

Senor, T. D. (2005) "Epistemological Problems of Memory," in E. N. Zalta (ed.) *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*. Available at http://plato.stanford.edu/archives/spr2005/entries/memory-episprob/

Smith, M. (2006) "Film Art, Argument, and Ambiguity," *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 64: 33–42.

Wartenberg, T. (2006) "Beyond Mere Illustration: How Films Can Be Philosophy," *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 64: 19–32.

Zhu, D. (2001) Memento FAQ. An unofficial *Memento* website. Available at http://www.designpattern.org/mementofaq.htm.

(١٠)

"تذكارات"

أندرو كانيا

فيلم «تذكارات» (٢٠٠٠)، الذى لم يكن متوقعًا أن يحقق ذلك النجاح الذى توقعه، وأخرجه كريستوفر نولان، فيلم نوار معاصر تم بناؤه بذكاء، ويتركز حول الشخصية الرئيسية ليونارد شيلبى (جاى بيرس)، الذى يعانى من حالة معوقة فى الذاكرة. لقد تلقى ضربة على الرأس خلال اقتحام لمنزله - سوف تعرف باسم «الحادثة - وهو يستطيع أن يتذكر حياته بوصفه محققًا لاسترداد التأمين قبل الحادثة، لكنه لا يستطيع أن يشكل ذكريات طويلة المدى. (أى أنه بعد الحادثة، أصبح ينسى ما يحدث له بعد دقائق من حدوثه - المترجم). لذلك فإن يعود «لوحة ممسوحة» كل خمس عشرة دقيقة أو نحو ذلك. وسوف يفهم الجمهور تلك الحالة من خلال قيام ليونارد بحكاية قصة سامى جانكيس (ستيفن توبو لوسكى) لكى يشرح حالته للآخرين ولنفسه (سامى الذى يعانى من حالة مشابهة، كان موضوعًا لأحد تحقيقات ليونارد قبل الحادثة). وأحد دوافع السرد الرئيسية فى الفيلم هو بحث ليونارد عن «جون جى»، المعتدى الثانى الغامض فى الحادثة، والذى يفترض أنه اغتصب وقتل زوجة ليونارد، والذى يريد أن يقتص ليونارد منه ويقتله انتقامًا.

واللمسة العبقرية من جانب المخرج نولان، وأهم الملامح المثيرة فى الفيلم، هى بناؤه، والذى يضع المتفرج فى مكان معرفى قريب مما يعانى منه ليونارد، ويسهم بقوة فى توحدنا وتعاطفنا معه. ومعظم الفيلم يتألف من مشاهد، كل مشهد نحو خمس دقائق، ويتم تقديم المشاهد بشكل عكسى فى تعاقبها الزمنى، لذلك نجد أنفسنا فى كل مشهد «فى

قلب الأحداث»، وعند نهاية المشهد «التالى» فقط يصبح الحدث فى سياقه، عندما نفهم الأحداث التى أدت إليه. وهكذا، وعلى عكس معظم الأفلام، فإننا على الدوام نشهد أحداثًا دون أن نعرف ماذا حدث قبلها. وهذا يعنى بالطبع – وعلى عكس ليونارد – أننا سرعان ما نعرف أشياء سوف تحدث «فيما بعد» الأحداث الروائية التى تتكشف الآن.

وبناء «تذكارات» أكثر تعقيدًا حتى من هذا. إن الفيلم يحتوى على أربعة وأربعين مشهدًا، ويغطى نحو ست وثلاثين ساعة من العالم الروائى. (عندما أتحدث عن العالم الروائى الذى يقدمه الفيلم، سوف أتحدث عن «الزمن الروائى» و«العالم الروائى». وعندما أتحدث عن الفيلم ذاته، باعتباره تجسيدًا أو عملاً فنيًا، فسوف أتحدث عن «الزمن الفيلمى» و«الفيلم». وهكذا إذا كان الإفطار يسبق الغداء فى العالم الروائى، فإن الغداء يسبق الإفطار فى الفيلم. ولهذا التمييز أسماء عديدة فى نظرية السرد. ومرادفات العالم الروائى هى «القصة» و«فابيولا»، بينما الفيلم يمكن التعبير عنه بمصطلحات «الخطاب» و«الحبكة» و«سوجيت»). وواحد وعشرون مشهدًا من هذه المشاهد قصيرة نسبيًا (يتراوح المشهد منها فى حوالى دقيقة واحدة) وتم تصويرها بالأبيض والأسود. وترتيبها الزمنى فى الفيلم هو نفس ترتيبها فى العالم الروائى، أى أن كل مشهد تراه بالأبيض والأسود يحدث روائيًا بعد المشهد السابق عليه بالأبيض والأسود كما يعرضه الفيلم (فيما عدا الفلاش باك). وهذه المشاهد تغطى الفترة الأولى – الأقصر قصيرًا – من الزمن الروائى الذى يغطيه الفيلم (ربما استغرقت ساعة أو ساعتين من الزمن الروائى). وهناك أيضًا واحد وعشرون أطول فى زمنها وبالألوان. والزمن الروائى الذى تمثله يحدث كله بعد الأحداث الخاصة بمشاهد الأبيض والأسود، لكنها تظهر فى الفيلم على عكس تعاقبها الزمنى الروائى، وبين كل مشهد ملون وآخر هناك مشهد بالأبيض والأسود. سوف نعطى مشاهد الأبيض والأسود أرقامًا (من ١ إلى ٢١)، وسوف نعطى المشاهد الملونة حروفًا (من أ إلى ق)، وهكذا فإن التعاقب الزمنى الروائى سوف يكون على النحو التالى (كلاين ٢٠٠١ أ):

١، ٢، ٣،....، ١٩، ٢٠، ٢١، ٢٢ / أ، ب، ت، ث،....، ع، غ، ف، ق

بينما ترتيب المشاهد كما تظهر فى الفيلم هو كالتالى:

ق، ١، ف، ٢، غ، ٣، ع،.....،٢٠، ت، ٢١، ب، ٢٢ / أ

وهناك مشهدان فى التتابع السابق لم أناقشهما بعد، إن مشهد ٢٢ / أ مشهد محورى، فى وسط الأحداث الروائية تمامًا، وهو منقسم إلى مشهدين، (برغم أن مكانه فى الزمن الروائى يأتى «مبكرًا»، لأن مشاهد الأبيض والأسود شديدة القصر)، وعند «نهاية» الفيلم. وكما يوحى اسمه، فإن المشهد ٢٢ / أ يبدأ بالأبيض والأسود ثم يتحول تدريجيًا إلى الألوان، عندما تبدأ صورة فوتوغرافية لليونارد فى الظهور. (الساعة ١، الدقيقة ٣٩، الثانية ٣٦-٤٢، وهو ما سوف يتم التعبير عنه لاحقًا بصيغة ١: ٣٩: ٣٦-٤٢). والمشهد ق هو بدوره مشهد متفرد، فهو آخر مشهد روائى يتم تقديمه لكنه أول مشهد فى الفيلم، إنه فى الحقيقة مشهد نزول العناوين، والذى ينبه المتفرج إلى البناء الذى يمضى «إلى الخلف» فى الفيلم. وهو مصور بالألوان، وعلى عكس أى مشهد فى الآخر فى الفيلم فإنه مصور بطريقة عكسية، أى أن الزمن الروائى يتم تقديمه كأنه يمضى إلى الوراء خلال المشهد الأول من الزمن الفيلمى، والمشهد الأخير من الزمن الروائى. إن الدم ينبثق من الجدران، وتبدأ نظارة فى الاهتزاز قبل أن تطير إلى وجه شخص، وتطير رصاصة عائدة إلى المسدس، ويعود مخ الضحية إلى جمجمته.

- "تذكارات" باعتباره فيلم نوار

هذا البناء مع إضاءة مشاهد الأبيض والأسود، وتعليق ليونارد من خارج الكادر بين الحين والآخر، والأماكن الرخيصة، والأحداث الخسيسة، وما إلى ذلك، يضع «تذكارات» بقوة داخل تصنيف «الفيلم نوار الجديد»، وهى الأفلام التى تعتمد كثيرًا على عناصر الفيلم نوار الكلاسيكى خلال الأربعينيات والخمسينيات. وأحد أبنية الفيلم نوار الكلاسيكى هو الفلاش باك الطويل: يبدأ الفيلم بالبطل فى حالة يرثى لها على نحو ما، ويأتى بعد ذلك فلاش باك يشكل بقية الفيلم، ويوضح كيف وصل البطل إلى تلك الحالة. وخلال ذكريات البطل، يتعرف المتفرج إلى شخصيات سوف يتضح أنها غير ما ظهرت به فى البداية، ويتم الكشف عن مرتكب الجريمة الرئيسية (الجنائية) أو الأخلاقية، أو الغرامية، أو غير ذلك، وعادة تتداخل هذه العناصر الثلاثة)، ومن الأمثلة على ذلك فيلم «التحويلة (١٩٤٥)، و«تأمين مزدوج» (١٩٤٤)، و«القتل، يا حبيبتى» (١٩٤٤). وبمعنى حرفى فإن كل مشهد ثان من

فيلم «تذكارات» يمثل عالمًا مصغرًا من هذا البناء الكلاسيكى. لكن هناك اختلافات فى كيفية تجسيد البناء فى «تذكارات» تكاد أن تصل إلى درجة إعادة التفكير فى بعض تيمات الفيلم نوار التى تعاود الظهور.

أولاً، البطل فى الفيلم نوار الكلاسيكى يتعلم شيئًا مهمًا ما من رحلة حياته، حتى لو كلفه ذلك راحة البال، أو أسباب الرزق، أو حتى حياته وعلى النقيض، فإنه ليس واضحًا إذا ما كان ليونارد قابلاً لتعلم أى شىء من هذا النوع. وهذا يعود فى جانب من الأمر إلى حالته، لكن التوازن الدائم بين حالة ليونارد والموقف المعرفى للمتفرج يتضمن رؤية لإمكانية تنويرنا بشكل أكثر تشاؤمًا مما هو عليه فى الفيلم نوار التقليدى.

وثانيًا، هناك خيانة محورية للبطل، أو سلسلة من الخيانات. وفى «تذكارات» تتم خيانة البطل بواسطة البطل «نفسه»، والذى يتصور بشكل خاطئ أن تيدى (جو بانتوليانو) هو جون جى. قد يقول المرء ذلك بشكل مجازى فى الفيلم نوار التقليدى (مثل أن يخون البطل غروره أو ثقته الزائدة فى النفس)، لكن فى «تذكارات» تكون خيانة الذات بمعنى أكثر حرفية (ومع ذلك انظر مناقشة الهوية الشخصية، فيما يلى، والمتعلقة باتساق هذا الادعاء). وبالإضافة إلى البناء، الذى يؤدى بنا إلى التوحد بقوة مع ليونارد، فإن ذلك يشوِّش رد فعلنا العاطفى تجاهه. إننا من ناحية نتعاطف معه باعتباره البطل الذى كان ضحية الخيانة، ومن ناحية أخرى فإننا نكرهه باعتباره الخائن. وهكذا فإن هناك تأكيدًا للالتباس المعتاد الذى نشعر به تجاه أبطال الفيلم نوار.

وثالثًا، فإن ناتالى (كارى آن موس) تبدو كأنها المرأة الفاتنة القاتلة فى الفيلم، وأغلب من يشاهدون الفيلم لأول مرة يرونها باعتبارها شخصية باردة، أنانية، ومخادعة. إنها تبدأ مشاجرة مع ليونارد عندما تسب زوجته المتوفاة، وتتلاعب به لكى تهرب من موقفها الخطير. ومع ذلك فإن بناء الفيلم يكشف عن: ١- إنها فى هذا الموقف بسبب أفعال ليونارد فقط، وهى تعلم ذلك، ٢- إنها تساعد ليونارد أكثر مما يتطلب الأمر لكى تحقق أهدافها. وفى ضوء حقيقة أنها علمت لتوها أن شريكها قد مات، وأن ليونارد مسئول عن ذلك بشكل ما، فإنها تتصرف بكرم ملحوظ فى أن تقدم له المساعدة فى تعقب جون جى، ومكانًا ليبيت

فيه. (وبرغم أن ذلك المكان هو فراشها، فإنه يبدو أن من غير المحتمل أن يمارسا الجنس، على النقيض من استنتاجات معظم المتفرجين).

- هل "تذكارات" فيلم؟

أحد أسباب نجاح فيلم «تذكارات» هو تحدى مجرد تكوين تصور عما يجرى فى الفيلم. لقد خرج الجمهور من دور العرض إلى المقاهى مباشرة لكى يحاولوا الإجابة عن الأسئلة الرئيسية فى سرد الفيلم وقته: من هو جون جى»؟ هل ليونارد هو سامى جانكيس؟ما طبيعة حقيقة حالة ذاكرته؟ وجزء من صعوبة الإجابة عن هذه الأسئلة يعود إلى البناء الفيلمى الذى يثير التشوش، لكن جزءًا آخر يعود إلى عدم تحديد الفيلم للحقائق الروائية فيه. أى أن الفيلم ملتبس حول بعض الأسئلة المحورية، مثل إذا ما كانت قصص ليونارد عن سامى جانكيس هى فى الحقيقة عنه هو ذاته. والتفسيرات المتسقة الجذابة تقدم إجابات عن هذه الأسئلة. (من أجل دراسة بعض التفسيرات المختلفة، انظر كلاين ٢٠٠١ أ، ب، زو ٢٠٠١، موترام ٢٠٠٢، ص ٢١-٧٧، دانكر ٢٠٠٤).

وقدر التماسك والجاذبية فى تفسير يعتمد مع ذلك على قدر من المعلومات ذات العلاقة التى يفسرها. ومثل العديد من الأفلام الحديثة، فإن قدرًا من دعاية الفيلم كان على موقعه على الإنترنت، وهو موقع أكثر إلغازًا من الفيلم، حيث إن وظيفته الأساسية هى جذب الناس بما فيه الكفاية لشراء تذكرة لمشاهدة الفيلم. ولكن برغم أن الموقع كان بذلك مشابهًا للإعلان الذى يقوم فى دور العرض، فإنه كان مختلفًا تمامًا فى أحد أوجه المهمة: إنه يقدم قدرًا كبيرًا نسبيًا من المعلومات الجديدة حول العالم الروائى، وعلى المعلومات غير الموجودة فى الفيلم، حتى بشكل ضمنى. والإضافة الرئيسية هى الحقيقة الروائية عن أن ليونارد قضى بعض الوقت فى مصحة عقلية، بدأت فيما يبدو بعد الحادثة بتسعة أشهر، ثم هرب منها. وهناك قصاصات من جرائد متخيلة، وأجزاء من تقارير نفسية عن ليونارد من المصحة، ومقتطفات من يومياته، وما إلى ذلك، وكلها تشهد بذلك الجزء الإضافى من المعلومات الروائية.

لا يكاد يوجد فى الفيلم ذاته ما يوحى بأن ليونارد قضى فترة من الزمن فى مصحة عقلية. هناك قطع مونتاجى شديد الإيحاء فى أحد المشاهد يُظهر سامى جانكيس فى مصحة عقلية. ولجزء من الثانية، يتم استبدال ليونارد بسامى فى اللقطة (١: ٢٩: ٥٦). ولكن «طوال» الفيلم، هناك توازٍ بين سامى وليونارد. وبدون المواد الإضافية من موقع الإنترنيت، لن يكون من الممكن تبرير التفسير القائل بأن ليونارد قضى فترة من الزمن فى مصحة عقلية فى أعقاب الحادثة، ودعك من أن هذا الزمن بدأ بعد فترة طويلة من الحادثة. ببساطة ليست هناك معلومات معطاة فى الفيلم حول تلك الفترة الروائية، والحدث يستغرق ثلاثة أيام وليلتين. أما الفلاش باكات والذكريات عن الشخصيات المختلفة فتعطينا معلومات عن فترتين أخريين: ١- الفترة قبل الحادثة، عندما كان ليونارد يعمل فى تحريات استرداد التأمين فى قضية سامى، ٢- ليلة الحادثة ذاتها. (هناك لقطات قصيرة إضافية تقوم بدور «الإسقاط» النفسى، تمثل مشاهد لليونارد وهو يتخيل أو يفكر). والموقع وحده تقريبًا هو الذى يعطى معلومات عن الفترة بين الحادثة و«حاضر» الفيلم، وإذا وضعنا ذلك فى الاعتبار فإنه يجعل المعقول تفسيرًا أنه ليس هناك فى الحقيقة سامى جانكيس كما يصفه ليونارد، وأن قصة سامى هى فى الحقيقة طريقة قام فيها ليونارد (أو جزء نفسى ما منه) بتأليفها لكى يقدم أجزاء من ماضيه الذى لا يستطيع أن يعرفه تمامًا. ولذلك نتائج أخرى لأى تفسير للفيلم.

السؤال إذن هو إذا ما كانت المعلومات على موقع الإنترنيت لها مكانة مساوية للمعلومات التى قدمها الفيلم، ولذلك يجب وضعها فى الاعتبار عند أى تفسير للفيلم. وبالطبع يمكن أن يكون معقولاً وضع الموقع فى الاعتبار، حتى إذا «لم» يكن جزءًا من العمل الفنى. إن فهم أى عمل فنى يتطلب ما هو أكثر من التجربة الحسية البسيطة له. ومع ذلك تجب ملاحظة شيئين، الأول هو أن موقع الإنترنيت يختلف عن المواد الأساسية الأخرى (على سبيل المثال، المعرفة العامة بالمواضعات السينمائية، المقالات النقدية عن الفيلم، وحتى القصة القصيرة التى اعتمد عليها الفيلم جزئيًا)، وهذا الاختلاف يبدو فى أن الموقع يسهم فى مضمون العالم الروائى للفيلم. والثانى، هو أنه أيًا ما كان رأى المرء فى أهمية المواد الأساسية، التى تشكل الخلفية، بالنسبة لتفسيرات العمل، إذا ما كانت مادة الموقع «جزءًا

من العمل ذاته»، فمن المؤكد أنها يجب أن تلعب دورًا أكثر محورية مما يمكن أن تكون مجرد مادة عن الخلفية الروائية.

إن هناك أسبابًا لأن نضع فى اعتبارنا إمكانية أن مادة الموقع هى جزء من العمل الفنى «تذكارات». السبب الأول هو: أن خلق الموقع تم بإشراف المخرج الذى يبدو أنه حذف بعض الإشارات لتاريخ وفاة زوجة ليونارد من النسخ الأولى (آندى كلاين، مقتبس فى زو ٢٠٠١). والثانى هو: أن نولان فى بعض المقالات الصحفية أيد الرأى بأن «تذكارات» عمل ممتد يشمل الموقع والفيلم (موترام ٢٠٠٢، ص ٧٣). والثالث هو: أنه ليس فقط أن مادة الموقع قد تم تضمينها فى دى فى دى الفيلم، لكن أحد إصدارات الدى فى دى تضم ملف ليونارد فى المصحة النفسية، وتصور لاختبار نفسى يحكم تصميم القرص، ولتشغيل الفيلم فإن عليك أن تختار الكلمة الصحيحة من بين خمسين وضعت فى شكل اختبار نفسى.

لكن هناك أسبابًا جيدة أيضًا لرفض مادة الموقع باعتبارها جزءًا من الفيلم. أولاً، إن نولان غير متسق فى الطريقة التى ينظر بها إلى المادة. إنه يدعمها أحيانًا، وفى أحيان أخرى يقول إنك تستطيع أن تتصور ما يحدث فى العالم الروائى بالفرجة الدقيقة على الفيلم فقط (موترام ٢٠٠٢، ص ٢٦). والأكثر أهمية مع ذلك أن هناك أسبابًا للاعتقاد بأن الفنان ليس المتحكم الوحيد لذلك النوع من المنتجات (الأفلام)، خاصة فيما يتعلق بالشكل الفنى الجماهيرى مثل الفيلم الروائى. ونظريات تفسير الفن تقع بين طرفى طيف واسع طبقًا للمدى الذى تضع فيه النظرية فى اعتبارها نيَّات الفنان حول معنى العمل. وأغلب هذه النظريات يقع بين الطرفين، أحدهما يساوى بين معنى العمل وما كان الفنان يقصده، والآخر لا يضع الفنان فى الاعتبار على الإطلاق. ومع ذلك، وعندما يتعلق الأمر بتحديد نوع العمل (لوحة تشكيلية، سيمفونية... إلخ)، فإن معظم المنظرين يميلون إلى النزعة القصدية الكاملة، ويقولون إن على الفنان أن يحدد ما يعتبر العمل الفنى، أيا كانت آراؤهم فى آثار نيَّات الفنان على التفسير (على سبيل المثال، ليفينجستون ١٩٩٢، ص ٢٣٢، ٢٣٣).

وفى أغلب الحالات فإن مثل هذه النظرية تحقق هدفها. وفى نهاية المطاف فإنك لن تجد فنانًا تشكيليًا يقول إن اللوحة التى صنعها هى – بالمعنى الحرفى – رباعية وترية. لكن حالات غير عادية تضع النظرية فى موضع الاختبار. فإذا كان كل الجمهور المتعلم يقرأ

رواية ما باعتبارها عملاً من أعمال المذهب العدمى المتشائم - على سبيل المثال - فإن من الصعب أن تدافع عن نظرية فى التفسير تجعل التيمة المحورية لهذه الرواية هى أن «الحب يقهر كل الصعاب»، لمجرد أن الكاتب كان ينوى مثل هذا الفهم. وحالات مثل هذه توحى بأن نيَّات المؤلف قد تذهب إلى هذا الحد البعيد جدًا فى تحديد معنى العمل. وبالمثل، إذا كان كل الجمهور ذى الخلفية المناسبة اعتبر أن «تذكارات» هى ببساطة فيلم، فإن هناك دليلاً ما على ذلك.

إن مثل هذه النظرية تطور فكرة قد تتوجه إلى الطبيعة الجماهيرية والاجتماعية للفن. وأحد الأسباب التى تجعل الناس يعملون داخل تصنيف فنى جيد التحديد - مثل التصوير التشكيلى - هو أنه بسبب التقاليد التى يصنع بها نفس النوع، ويتم تذوقه، فإن هناك إحساسًا مشتركًا بأن استخدام الألوان على لوحة يعنى أنك تصنع لوحة تشكيلية. ومثل هذه المواضعات تقدم فى الأغلب لغة فنية، وكذلك تضع حدودًا لما يمكن الفنان أن يصنعه بشكل له معنى (ديفيز ٢٠٠٣). وفى القرن العشرين، امتد الفنانون الطليعيون بحدود الفن بطريقة تجعل من أى شىء فنًا. لقد مال الفلاسفة إلى التركيز على الفن الطليعى والفن «الراقى»، لكن ربما كانت الفنون الجماهيرية - مثل السينما - هى الأكثر «تقليدية» بمعنى أن ما هو متاح فى المعرض الفنى قد لا يكون ممكنًا فى دار للعرض السينمائى. افترض على سبيل المثال أن نولان أصر فى سلسلة من المقابلات على أن «تذكارات» ليس مجرد فيلم، وإنما هو فيلم مع كومة صغيرة من نشارة الخشب فى سقيفة حديقته. وبرغم أن من المؤكد أنه من المحتمل لفنان طليعى أن يصنع مثل هذا العمل لعالم الفن الطليعى، فليس من الواضح أن نولان يستطيع ذلك، فى ضوء الدليل الطاغى بأنه يعمل داخل تقاليد السينما الروائية الجماهيرية.

- تيمة فلسفية فى "تذكارات"

أيًا كانت الطبيعة الأونطولوجية لفيلم «تذكارات»، فإنه لا يشترك أو يسهم فى أى جدال فلسفى حول أونطولوجيا الفن، فيما عدا كونه «مثالاً» مثيرًا للاهتمام - باعتباره جزءًا من مجال البحث. لقد كان هناك بعض الجدال حول إذا ما كانت الأفلام، وكيف، وإلى مدى، «تقوم

بالفلسفة» (على سبيل المثال، ليفينجستون ٢٠٠٦، وارتنبيرج ٢٠٠٦، سميث ٢٠٠٦). وأنا أميل إلى التعاطف مع الآراء المعتدلة عن ليفينجستون ووارتنبيرج أن بعض الأفلام يمكن أن تكون توضيحًا تعليميًا وتوجيهًا مفيدًا للمسائل والنظريات الفلسفية. وفيلم «تذكارات» مميز بسبب عدد من المسائل الفلسفية التي يثيرها. ولسوء الحظ فإن هناك مساحة قليلة فقط للإشارة إلى بعض هذه المسائل باختصار. (سوف أعطى بعض المراجع فى الجزء التالى، وأشير للقارئ إلى قائمة المزيد من القراءات فى نهاية هذا الفصل).

- العقل والذاكرة

من الأشياء بالغة الأهمية عند ليونارد عن حالة سامى جانكيس هو أنها حالة «عقلية» أكثر منها «جسمانية». وبافتراض ما يجمع عليه معظم فلاسفة العقل المعاصرين أن عقل المرء هو – بمعنى من المعانى – مخ المرء – ذلك العضو من الجسم – هل هذا التمييز يؤدى إلى شيء؟ ما يؤدى إليه يمكن توضيحه بحقيقة أن المعنى الذى يكون فيه العقل هو المخ مازال موضع جدال، وليس هنا المكان الملائم لتلخيص هذا الجدال. ومع ذلك فإن إحدى الطرق للتفكير فيه فى علاقته بالتمييز الذى يضعه ليونارد هى التفكير حول الطريقة التى يجسد (أو يمثل) بها العقل الأشياء. وعلى سبيل المثال، عندما تفكر فى أمك، فإن شيئًا ما فى رأسك يمثل أمك بطريقة ما، كما يمثلها اسمها فى كتاب العناوين بطريقة ما. وعلاوة على ذلك فإن نظام التمثيل فى عقلك يجب أن يكون منهجيًا تمامًا، لذلك فإنك تستطيع استخدام «تجسيدك لأمك» فى تفكيرك حول الأوجه المختلفة لأمك، وأمهات الآخرين، وما إلى ذلك. والكيفية التى يمكن للأشياء المادية أن تكون «عن» أشياء أخرى هى إحدى المسائل الأكثر غموضًا حول العقل، وهى مشكلة «القصدية». وباعتبار القصدية مسألة مسلمًا بها، فإننا يمكن أن ندرس نوعين من الطرق يمكن فيها للعقل أو المخ أن يؤدى وظيفته بشكل فيه خلل. إن هناك العيوب الجسمانية الغريزية، مثل تلك التى تنتج عن صدمة جسمانية كبيرة، مثل الضرب على الرأس بقضيب معدنى. إن مثل هذا الجرح قد يوقف عقلك عن العمل تمامًا، لكنه قد يوقف جزءًا فقط من عقلك عن القيام بوظيفته، مثل القدرة على القراءة، والتعرف على الأشياء المألوفة، أو تكوين ذاكرة طويلة المدى، خاصة إذا كانت مثل هذه الوظائف موجودة

فى جزء واحد من المخ. وهناك نوع آخر من المشكلات يتضمن المضمون التجسيدى لعقلك. وعلى سبيل المثال، فإن بعض علماء النفس يعتقدون أنه فى مواجهة الأحداث المخيفة، فإن الناس يكتبون أحيانًا وبشكل لا إرادى ذكرياتهم عن هذه الأحداث. والميكانيزم المسئول عن هذا الكبت يجب أن يكون حساسًا للمضمون التجسيدى لكل ما يتم تشفيره فى الذاكرة فى المخ، لكى يكبت «فقط» ذكريات الحدث المخيف.

إن هذا التمييز يسمح لنا أن نفكر بشكل أقرب فى عنصرين من «تذكارات»، الأول أنه يجعلنا نفهم التمييز العقلى والجسمانى الذى يسعى إليه ليونارد وشركة التأمين التى يمثلها عند نظرة لقضية سامى، والثانى أنه يعطينا طريقة لتفسير عدم الاتساق الذى يتضح فى تفسيرات محددة للفيلم. وفى البداية يبدو أن التفسير الذى يعطيه تيدى لموقف ليونارد فى المشهد الأخير - أعنى أن القصة التى يحكيها ليونارد عن سامى هى فى الحقيقة عن نفسه - هذا التفسير لا يمكن أن يكون صحيحًا، لأنه إذا كان صحيحًا فإن ليونارد سوف يتذكر أن زوجته مصابة بمرض السُكَّر، وأنها كانت مريضة به قبل الحادثة. لكن ذلك يفترض أن حالة ليونارد هى كما يصفها طوال الفيلم، حالة «جسمانية» حدثت بسبب ضربة على الرأس خلال الحادثة. أما إذا كان ليونارد يكبت الذكريات، فإن ذكريات ما قبل الحادثة قد لا تكون موثوقة بها كما يدعى. إن هذا التفسير يجعلنا نفهم بعض العناصر المحيرة فى الفيلم، مثل أنه لا توجد ذكريات سعيدة عند ليونارد عن زوجته، بل إنه يقول مرتين إن زوجته تناديه باسم «لينى» الذى يكرهه (صفر: ١٧: ٤٣-٥٢، ١: ١١: ٣٧-٤٦). لكن ذلك يثير مزيدًا من الأسئلة، مثل ماذا كانت حالته النفسية بين الحادثة ومقتل زوجته، وكيف يتسق ذلك مع كبت ذكرياته عن أنه قتلها.

وأيًا ما كانت حقيقة حالة ليونارد، فإنها حالة لا يعانى منها الكثيرون منا، برغم أن ذلك يذكرنا بالقدر الذى تعتمد فيه على ذاكرتنا لنمضى فى حياتنا العادية. ومع ذلك فإن ليونارد يدعى أن «نظامه» يسمح له أن يتعامل مع حالته، ويوحى بأنها تفوق الذاكرة العادية، على الأقل فى عمليات محددة، مثل عمله الذى يقوم على التحريات. إن هذا يعود جزئيًا إلى ما يقال عن عدم القدرة على الاعتماد على الذاكرة، على عكس أنواع الأدلة الأخرى، مثل صور ليونارد الفوتوغرافية وملاحظته. ومن المدهش أن هناك عملاً قليلاً عن علم المعرفة الخاص

بالذاكرة، وربما كان الفلاسفة أكثر اهتمامًا بتشكيل المعتقدات من اهتمامهم بالاحتفاظ بها (سينور ٢٠٠٥). ومع ذلك فإن هناك مؤخرًا أفكارًا حول أن عناصر النظام مثل نظام ليونارد (الصور الفوتوغرافية الخاصة به، ملاحظاته... إلخ) تعتبر جزءًا من ذاكرته، إذا افترضنا أن النظام يفى بمعايير محددة، مثل إمكانية الوثوق فيه، والوصول إليه، والقدرة على استحضاره (كلارك وتشالمرز ١٩٩٨، كلارك وشيك الصدور). وطبقًا لتلك الفرضية «للعقل الممتد»، فإن عقل المرء لا ينتهى عند حدود مخه. وبالطبع فإن سؤالاً كبيرًا فى حالة ليونارد هو كيفية الوثوق فى نظامه وإمكانية الاعتماد عليه. لكن حقيقة أن الذاكرة البيولوجية لشخص ما قد اختلت لا تجعلها غير مؤهلة لأن تكون جزءًا من العقل. إن قصور الذاكرة حالة نفسية فى نهاية المطاف، لذلك فإنه إذا كانت فرضية «العقل الممتد» صحيحة، فربما كان نظام ليونارد جزءًا من عقله، برغم أنه قد يكون معيبًا مثل ذاكرته البيولوجية.

- الحرية، والهوية الشخصية، والمسئولية الأخلاقية

كان موت تيدى فى المشهد الافتتاحى نتيجة مرعبة للخطأ فى نظام ليونارد. ويبدو أنه حتى لو كان جون جى – المعتدى الثانى – موجودًا، فإنه ليس تيدى. لذلك يتوصل المرء إلى إدراك أن ليونارد قتل تيدى «معتقدًا» أن تيدى هو جون جى. إن ذلك يثير عددًا من المسائل الأخلاقية. إن البعض يدورون حول نقطة التقاء العدالة، والعقاب، والانتقام. ما هو العقاب الملائم للاغتصاب والقتل؟ هل من المقبول أن نسعى إلى «الثأر» على جريمة ما خارج القانون؟ ويدور البعض الآخر حول تلاعب تيدى بليونارد: ما المسئولية النسبية لشخص يستحث الآخرين على ارتكاب الجرائم؟ هل يمكن تحقيق العدالة دون قصد؟ وأيًا ما كانت الإجابة عن هذه الأسئلة، فإن من المنطقى أن تيدى لا يستحق الموت على يدى ليونارد. هل حقيقة أن أفعال ليونارد تعود بدرجة كبيرة إلى اعتقاده الخاطئ أن تيدى اغتصب وقتل زوجته، تؤثر على المدى الذى يصبح فيه ليونارد مسئولاً أخلاقيًا عن أفعاله؟

هناك كثيرون يعتقدون أنك تكون مسئولاً فقط عن الأفعال التى تقوم بها بإرادتك الحرة. إذا قام شخص بالقتل بشكل آلى – مثل تعرضه للتنويم الإيحائى – فإننا لا نعتبره مسئولاً. وبرغم ذلك فإن طبيعة الإرادة الحرة هى من أكثر المشكلات الفلسفية الدائمة

صعوبة. وقال بعض الفلاسفة: إن من المنطقى أن هناك معيارًا ضروريًا للإرادة الحرة، وهو أنه إذا كانت أفعالك لا تعتمد على «أسباب» (بكلمات أخرى: إذا كنت قد فعلت ما فعلت بصرف النظر عن الأسباب)، فإنك لن تكون حرًا. وحالة ليونارد قضية مثيرة للاهتمام فيما يتعلق بهذا المعيار، حيث إنها تمنعه من تكوين صورة متسقة للعالم. أنت إذا قابلت لأول مرة شخصًا فى حالة ليونارد، فإنك قد تعتبره لاعقلانيًا، حيث إنه مثلاً يقدم لك ببراءة قدحًا من القهوة بعد خمس عشرة دقيقة من إخبارك له أنها تسبب لك حساسية قاتلة. وعندما تعلم بحالته فإن ذلك سوف يساعد على «تفسير» لاعقلانية تصرفه، لكنه لن يجعله عقلانيًا.

ومن الأفكار التى تعاود الظهور فى المناقشة حول الإرادة الحرة هى العلاقة بين الفعل والرغبة. يقول بعض الفلاسفة إنك تتصرف بحرية إذا كانت أفعالك تأتى من رغباتك (على سبيل المثال، هيوم ١٩٩٩، ١٧٤٨). بينما يقول آخرون: إن العلاقة أكثر تعقيدًا، مثلاً أنك تتصرف بحرية عندما تنقاد لرغبة تدعمها على مستوى أساسى (فرانكفورت ١٩٧١). وأيًا ما كانت التفاصيل، فإن هناك تساؤلاً حول إذا ما كان ليونارد يطابق أية نسخة مقبولة من هذا المعيار. وبمعنى ما فإنه يتصرف انقيادًا لرغبته فى قتل تيدى – ليس هناك من يضع مسدسًا فى رأس ليونارد – لكنه بمعنى آخر فإنه مدفوع – أو منقاد بشكل خادع – لكى يؤدى هذا الفعل. لقد تعرض للخداع بالاعتقاد بأن تيدى اغتصب وقتل زوجته، وقد نعتقد أن ذلك ظرف مخفف، أو على الأقل أن الشخص الذى خدعه مسئول جزئيًا من الناحية الأخلاقية عن مصرع تيدى.

وبالطبع فإن من أكثر الأشياء إثارة حول حل العقدة فى الفيلم هو أننا نكتشف أن ليونارد قد خدع «نفسه» بالاعتقاد أن تيدى هو جون جى، وهو يعلم تمامًا أنه ليس كذلك. وهذا يشير – من بين ما يشير – إلى مفارقة أن حالته هى أن نظامه يفترض أن يعوض ما لا يمكن الوثوق فيه ويؤدى إلى نتائج خطيرة. (قد نتعجب ونتساءل إذا ما كان ذلك هو الوصف الصحيح لما يجرى، حيث إنه من الواضح أن ليونارد يريد أن يقتل تيدى، وإلا فإنه لم يكن يعد نفسه لقتله. ولكن كان من الممكن لليونارد بسهولة (وربما بشكل أكثر أمنًا) أن يكتب لنفسه ملاحظة تدعوه إلى محاولة جديدة لقتل تيدى جزاء على ما فعله بالفعل،

أو أن يطلق ببساطة عليه رصاصة هنا أو هناك، بدلاً من إعداد نفسه لقتل تيدى باعتباره جون جى).

وحقيقة أن ليونارد ربما تعرض للخداع بواسطة «جزء زمنى» سابق من نفسه يثير سؤالاً آخر حول متطلبات المسئولية الأخلاقية. افتراض أن ليونارد له توأم شقيق مطابق له، فسوف يكون من الظلم الفادح أن تعاقب التوأم على قتل تيدى، لأن هذا التوأم شخص مختلف عن ليونارد، وليست هناك لذلك علاقة بأنهما يبدوان متشابهين. ففى ضوء طبيعة حالة ليونارد، قد تتساءل إذا ما كان الشخص الذى نطلق عليه «ليونارد» بعد يوم من مصرع تيدى ليس إلا توأم ليونارد الافتراضى. وللإجابة عن هذا السؤال نحن فى حاجة إلى نظرية عن «الهوية الشخصية»، نظرية تجعل من شخص ما (افترض شخصًا تشير إليه فى الشارع) هو الشخص ذاته باعتباره شخصًا «آخر» (مثل طفل فى صورة فوتوغرافية).

وأكثر أنواع نظريات الهوية الشخصية شهرة هى نظرية الهوية العددية، أو كون الشخص هو نفسه، فالشخص عبر الزمن هو نوع محدد من الاستمرارية النفسية. أى أن الشخص الذى تكونه الآن هو ذات الشخص الذى كنته أيام المدرسة الثانوية، وذلك إذا – فقط إذا – كانت حالته الذهنية والعقلية الحالية – أى عواطفك، ومعتقداتك، ورغباتك، وما إلى ذلك – تعتمد بطريقة محددة على حالتك العقلية أيام مدرستك الثانوية. وطريقة توضيح الطبيعة المحددة للارتباط هى (مرة أخرى!) مسألة جدال كبير. لكن هذا يكفى لكى نرى أى موقف غريب يقف فيه ليونارد، فكما «تجددت ذاكرته، لا يصبح نفسيًا الشخص الذى كان عليه منذ عشر دقائق مضت، أو استمرارا لهذا الشخص الذى يسكن فى جسده، بل إنه استمرار لليونارد محقق شركة التأمين، كما كان عليه ليلة الحادثة. وهكذا فإن نفسية ليونارد تتفرع وتتشعب باستمرار، والشخص الذى «يكونه» كل خمس عشرة دقيقة يكون استمرارًا للشخص الذى كان عليه قبل الحادثة، لكن أيًا من هؤلاء الأشخاص ليس استمرارًا لبعضهم البعض!

ومع ذلك فإن هناك «بعض» الاستمرارية بين كل «ليونارد» من هؤلاء، وذلك أولاً لأن ذكرياته ما قبل الحادثة هى بطريقة ما محفوظة بشكل مستمر طوال عملية المسح المتكرر

لذاكرة المدى القصير عنده. وذلك ثانيًا لأنه إذا كان لايزال شديد النشاط، وذاكرته يتم مسحها، فإنه لايزال يشعر بالتعب والإرهاق. وبالإضافة إلى ذلك فإن حالاته العاطفية تبدو مستمرة، وكما يقول: «إنك تشعر بالغضب، ولا تعرف لماذا، إنك تشعر بالذنب، وليست لديك فكرة عن السبب» (١: ٢٦: ٤٢). وأحد الأشياء التى يعطيها لنا «تذكارات» هى حالة اختبار مثيرة للاهتمام لنظريات الهوية الشخصية. هل لدى ليونارد النوع الصحيح من الاستمرارية النفسية طوال حياته ما بعد الحادثة، لكى يعتبر شخصًا واحدًا، بمعنى أنه يعتبر مسئولاً من الناحية الأخلاقية عن أفعاله السابقة، مثل تيدى؟

وكما فى العديد من المسائل التى يثيرها «تذكارات»، فإن من المفيد تأمل المدى الذى يكون فيه موقف ليونارد هو موقفنا تمامًا، إذا وصلنا إلى الحد المتطرف. إذا التزمت بتحقيق هدف ما، مثل الحصول على درجة، فإنك قد تشعر بالاضطرار للتمسك بالالتزام بمحاولة تحقيق هذا الهدف، حتى لو كنت لا تستطيع أن تتذكر تمامًا السبب الذى جعلك تؤمن بهذا الهدف. لكن لماذا لا ترى الهدف كأنه شىء مفروض عليك من شخص ما لم تعد أنت هذا الشخص؟ عندما يمضى الناس فى حياتهم فإنهم يستطيعون تغيير أهدافهم بطرق جذرية تمامًا، ولا يشعرون بأنهم مقيدون برغباتهم السابقة. ويمضى ليونارد فى هذه العملية بسرعة كبيرة، بما يقودنا إلى التساؤل عما إذا كنا ممزقين نفسيًا كما هو ممزق وإن كان على نطاق أوسع.

خاتمة

«تذكارات» فيلم آسر على مستويات عديدة. إنه مثال مثير للاهتمام لفيلم اللغز في تقاليد النوار الجديدة. وسؤال كيفية قيامنا بحل ألغازه السردية يثير سؤالاً حول أونطولوجيا وتفسير السينما الجماهيرية، وأسئلة فلسفية حول طبيعة العقل، والمسئولية الأخلاقية، والحرية، والنفس. لقد استطعت هنا أن أوضح بعضًا من الأسئلة التى أثارها الفيلم، لكن الإجابة عنها سوف تتطلب جدالاً فلسفيًا مستمرًا.

* * *

انظر أيضًا «تعريف السينما» (الفصل ٥)، «التقمص والتفاعل مع الشخصية» (الفصل ٩)، «النمط الفيلمى» (الفصل ١٤)، «التفسير» (الفصل ١٥)، «الإغلاق السردى» (الفصل ١٩)، «الأنطولوجيا» (الفصل ٢٠)، «الهوية الشخصية» (الفصل ٥٦).

المراجع

References

Clark, A. (forthcoming) "*Memento*'s Revenge: The Extended Mind Revisited," in R. Menary (ed.) *The Extended Mind*, Kent: Ashgate.

Clark, A., and Chalmers, D. (1998) "The Extended Mind," *Analysis* 58: 7–19.

Davies, D. (2003) "Medium," in J. Levinson (ed.) *The Oxford Handbook of Aesthetics*, Oxford and New York: Oxford University Press.

Duncker, J. (2004) *Memento*. An unofficial *Memento* website. Available at http://www.christophernolan.net/memento.php.

Frankfurt, H. (1971) "Freedom of the Will and the Concept of a Person," *Journal of Philosophy* 68: 5–20.

Hume, D. (1999 [1748]) "Of Liberty and Necessity," section 8 of *An Enquiry Concerning Human Understanding*, Oxford: Oxford University Press.

Klein, A. (2001a) *Everything You Wanted to Know about "Memento."* An essay review of *Memento*. Available at http://dir.salon.com/ent/movies/feature/2001/06/28/memento_analysis/index.html.

—— (2001b) *Everything You Wanted to Know about "Memento."* Klein's responses to correspondence about his 2001a. Available at http://dir.salon.com/ent/letters/2001/07/04/memento/index.html.

Levinson, J. (1992) "Intention and Interpretation: A Last Look," in G. Iseminger (ed.) *Intention and Interpretation*, Philadelphia: Temple University Press.

Livingston, P. (2006) "Theses on Cinema as Philosophy," *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 64: 11–18.

Mottram, J. (2002) *The Making of* Memento, London: Faber and Faber.

Senor, T. D. (2005) "Epistemological Problems of Memory," in E. N. Zalta (ed.) *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*. Available at http://plato.stanford.edu/archives/spr2005/entries/memory-episprob/

Smith, M. (2006) "Film Art, Argument, and Ambiguity," *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 64: 33–42.

Wartenberg, T. (2006) "Beyond Mere Illustration: How Films Can Be Philosophy," *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 64: 19–32.

Zhu, D. (2001) Memento FAQ. An unofficial *Memento* website. Available at http://www.designpattern.org/mementofaq.htm.

قائمة ببعض المصطلحات الأساسية الواردة فى الكتاب (من إعداد المترجم)

إحداث التأثير العاطفى أو الشعورى	Affect
الاغتراب	Alienation
تعبير مجازى	Allegory
تلميح	Allusion
الالتباس أو الغموض	Ambiguity
مختارات	Anthology
الإفصاح	Articulation
المؤلف	Au Thor
الحركة الطليعية	Avant Garde
(خريطة المعلومات على شاشة)	Bitmap
حساب التفاضل والتكامل	Calculus
الصور المولَّدة أو المخلَّقة كمبيوتريا	(CGI Computer Generated Imagery)
شفرة، نظام شفرى	Code
نظرية الإدراك	Cognitive Theory

Computation العمليات الحسابية الذهنية غير الواعية

Concept مفهوم

Concrete عينى، مجسد

Connotation التضمين

Construal تفسيرى أو تأويلى

نظريات الفلسفة الأوربية (فيما عدا الجزر البريطانية) خاصة فى ألمانيا وفرنسا

Continental Theory

Conventions المواضعات

Declarative Memory الذاكرة التقريرية

Decode يفك شفرة

Deduction استنتاج، البدء بمقدمات منطقية متفق عليها للوصول إلى نتايجة جديدة

Denotation التصريح

Derivational اشتقاقى

Descriptive وصفى، يكتفى بتعريف الظاهرة من خلال وصفها

Diachronic متعاقب

Dialectics الجدل

من داخل مادة الأحداث (مثل موسيقى صادرة من فرقة موسيقية موجودة فى عالم القصة)

Diegetic

Discourse الخطاب، المعالجة

الإفصاح المزدوج (فى اللغة المنطوقة تكون الكلمة مجرد حروف تنطق لا علاقة بينها وما تشير إليها إلا من خلال المواضعات، أما فى السينما فليس هناك إفصاح مزدوج –

إلا فى عــلامة رمــزية – لأنــك تعــبر عن الشىء بإظهار الشىء نفسه أم علامة مرتبطة به)

Double Articulation	
Eidos	نظرية الأفكار أو المُثُل عند أفلاطون
Eliminativist	الموقف المادى لفلسفة العقل
Empathy	التقمص
Empirical	نتائج تعتمد على التجربة العملية لإثبات نظرية ما
Epistemology	نظرية المعرفة
Erotetic	المنطق المبنى على طرح السؤال والإجابة عنه
Essence	الجوهر، الماهية
Essentialism	النزعة الجوهرية، التى تقدم الماهية على الوجود
Etymology	دراسة أصل الكلمات
Exegesis	تفسير أو تأويل
Experimental	تجريبى
Fabula (= Story)	القصة (مادة الأحداث)
Figurative	مجازى، رمزى
First Person POV	ضمير المتكلم
Futurism	النزعة المستقبلية
Gaze	نظرة التحديق
Generative Theory	النظرية التوليدية
Genre	النمط الفيلمى
Gest	الإيماءة، اللفتة

Gestalt	نظرية الجشطالت فى علم النفس، تقوم على إدراك الكليات قبل التفاصيل
Hermeneutics	علم التأويل أو التفسير
Homo Ludens	الإنسان اللاعب
Icon	علامة أيقونية، تمثل الشىء عن طريق التشابه أو التطابق
Identification	التوحد
Image	الصورة
Imagination	التخيل، الخيال الإبداعى
Index	مؤشر فهرسى، علامة تمثل الشىء مباشرة (صورة ساعة تشير إلى الزمن)
Induction	استقراء، البدء بالجزئيات لتكوين حكم كلى
Inference	استدلال، استنتاج
Inflection	تنويع، صيغة صرفية
Instrumentalism	الأداتية أو الذرائعية، مذهب يقول بأن فائدة الأداة هى التى تحدد قيمتها
Intentional Fallacy	الخطأ فى الحكم على عمل فنى بافتراض قصد صانعه ونيَّاته
Introspection	استبطان
Irony	المفارقة، السخرية القائمة على إخفاء حقيقة عن الشخصية بينما يعلمها المتفرج
Langage	الكلام (غير ملتزم بقواعد نحوية دقيقة)
Langue	اللغة (ذات القواعد)
Literacy	معرفة قواعد اللغة
Make-Believe	التظاهر بالتصديق (فى الفن لشىء لا يمكن تصديقه فى الواقع)

Mass Media	وسائط الاتصال (الإعلام) الجماهيرية
Medium	وسيط (فنى)
Metaphor	الاستعارة
Métonymie	الكناية
Moebius Strip	شريط ملتوٍ على نفسه، تمس إحدى النقاط على أى جانب وتمر بإصبعك على كل النقاط على الجانبين
New Mysterian	الفلسفة القائلة بعدم إمكانية تفسير الوعى
Non-Diegetic	من خارج الأحداث (مثل موسيقى تصويرية ليس لها مصدر حقيقى فى القصة)
Objective	موضوعى
Ontology	أنطولوجيا، طبيعة الوجود
Palindrome	جملة أو عبارة تقرأ عكسية بنفس نطقها الطبيعى
Panpsychism	الفلسفة القائلة بأن لكل المواد روحا وذهنا
Paradigmatic	صرفية
Paradox	التناقض، المفارقة
Parody	المحاكاة الساخرة
Perception	إدراك
Persona	قناع الشخصية أو الصورة النفسية لها
Perspective	منظور
Phenomenolgy	الظاهراتية، مذهب مثالى يقول بأن الذات أهم فى إدراك الواقع الموضوعى، وعدم الاعتماد على تقييم مسبق أو أفكار مسبقة

Pixel	الخلايا الضوئية فى الصورة
Poetics	الجماليات
(POV (Point Of View	وجهة نظر
Pragmatics	الذرائع
Prescriptive	إرشادى، لا يكتفى بتعريف الظاهرة من خلال وصفها لكنه يضع ما يجب أن تكون عليه
Pretense Theory	نظرية التظاهر
Problematic	إشكالية
Qualia	السمة الذاتية لتجربة الوعى
Rational	منطقى، عقلانى، معقول
Rationale	المنطق
Rationality	العقلانية
Real-Time	قيام الكمبيوتر بإجراء العمليات فى ذات الوقت الذى يتم فيه إدخال البيانات
Reductio ad absurdum	إقامة البرهان عن طريق نفى النفى
Reference	الدلالة
Referent	ما تشير إليه العلامة
Referential	مرجعى
Reflective	متأمل
Reflexive	متأمل لذاته
Representational Memory	الذاكرة التشخيصية

Retrospection	استعادة الأحداث الماضية
Rhetoric	البلاغة
Sacchade	حركة العين فى قفزات وهى تمسح الصورة التى تراها
Schemata	مخطط، خطة
Screwball Comedy	كوميديا تعتمد على تبادل الحوار شديد السرعة والذكاء
Second Person POV	ضمير المخاطب
Seeing-In	الرؤية المدركة، الرؤية التى تتضمن التعرف على الشىء المصوَّر فى الصورة
Semantics	علم المعانى أو الدلالات
Sentience	وعى أولىّ
Signified	المدلول
Signifier	الدال
Skepticism	مذهب الشك الفلسفى
Slapstick Comedy	كوميديا حركية خشنة
Stroboscope	إدراك المتفرج لحركة العجلة فى السينما كأنها تعود للوراء بينما هى تتقدم إلى الأمام
Structuralism	البنيوية
Subjective	ذاتى
Substance	جوهر، مادة
Subtext	النص الفرعى، ما بين السطور
Sui Generis	الفريد، الفذ

Symbol	الرمز
Sympathy	التعاطف
Synchronic	متزامن
Synecdoche	الكناية، الإشارة بالكل للجزء أو العكس
Syntagmatic	نحوية
Syntax	علم النحو
Syuzhet (= Plot)	الحبكة (طريقة سرد الأحداث)
Taxonomy	علم التصنيف
Teleo	الغاية
Teleology	الغائية
Text	النص
Third Person POV	ضمير الغائب
Thought Theory	نظرية الفكر
Transcedental	المتسامي، الذى يتعامل بشكل معرفى حدسى مباشر
Transfuguration	التبدل فى الهيئة أو المظهر
Trompe loeil	خداع البصر، إيهام الصورة بالحياة
Trope	المجاز
Utterance	التفوّه أو التلفظ (تحويل الفكرة إلى مادة صوتية)
Voyeurism	التلصص

قائمة بالأفلام الواردة فى الكتاب
(من إعداد المترجم)

٢٠٠١: أوديسا الفضاء	2001 : A Space Odyssey
الأب الروحى	The Godfather
ابتسامات ليلة صيف	Smiles of a Summer Night
ابن كنج كونج	The Son of Kong
ابنة نبتون	Neptune's Daughter
إنقاذ الجندى رايان	Saving Private Ryan
أتيلا زعيم قبيلة الهون	Attila the Hun
أحب بكين	I Love Beijing
الاحتفال	The Celebration
الاحتقار	Contempt
احصل على حياة	Get a Life
أداء (تمثيل)	Performance
إدوارد ذو الأيدى المقصات	Edward Scissor Hands
الأراضى البور	Badlands
أرض الوطن	Native Land

The Departed	أرواح هائمة
Enter'acte	استراحة
Strike	الإضراب
Dial M for Murder	اطلب إم للقتل
Un Chant d'Amour	أغنية الحب
Sweet Sweetback's Baadasss Song	أغنية بادآس
Do the Right Thing	افعل الشيء الصحيح
October	أكتوبر
The Magnificent Ambersons	آل أمبرسون العظماء
The Passion of Christ	آلام المسيح
The Passion of Joan of Arc	آلام جان دارك
Mysteries of a Hairdressing Salon	ألغاز صالون الحلاقة
Alexander Nevsky	ألكسندر نيفسكى
Mother	الأم
Amarcord	أماركورد
The Prince of Darkness	أمير الظلام
Being John Malkovitch	أن تكون جون مالكوفيتش
To Have and Have Not	أن تملك وألا تملك
Now Voyager	الآن مسافر
I, Robot	أنا الإنسان الآلى
I'm Your Man	أنا رجلك

Triumph of the Will	انتصار الإرادة
Strange Victory	انتصار غريب
Andrei Rubljiov	أندريه روبليف
Blowup	انفجار (تكبير)
Annie Hall	آني هول
Untouchables	أهل القمة
The Threepenny Opera	أوبرا الثلاثة بنسات
Oedipus Rex	أوديب ملكا
Ulysses Unbound	أوليس طليقا
Days of Heaven	أيام الجنة
Erin Brockovitch	إيرين بروكوفيتش
Ivan the Terrible	إيفان الرهيب
Blade Runner	بائع الأنصال
Bataan	باتان
Stalker	الباحث عن الفريسة
The Searchers	الباحثون
Battleship Potemkin	البارجة بوتمكين
Pursuit of Happyness	البحث عن السعادة
Clockwork Orange	البرتقالة الآلية
Brokeback Mountain	بروكباك ماونتين
28 Days Later	بعد ثمانية عشر يوما

An Autumn Afternoon	بعد ظهر خريفى
Out of Sight	بعيدا عن الأبصار
The Idiots	البلهاء
Girls Gone Wild	البنات اتجننت
Bonnie and Clyde	بونى وكلايد
Doll's House	بيت الدمية
Hostel	بيت الضيافة
Persona	بيرسونا
Billy Liar	بيللى الكذاب
Between Two Wars	بين حربين
Double Indemnity	تأمين مزدوج
Timecode	تايم كود
Six Feet Under	تحت السطح بستة أقدام
Détour	التحويلة
Que Viva Mexico	تحيا المكسيك
Memento	تذكارات
Remembrance of Things Past	تذكر أشياء الماضى
Total Recall	التذكر الكامل
Bringing Up Baby	تربية طفل
TRON	ترون
The Sacrifice	التضحية

The Phantom Menace	تهديد الشبح
Peeping Tom	توم المتلصص
One Second in Montreal	ثانية واحدة فى مونتريال
Thelma & Louise	ثيلما ولويز
Gattaca	جاتاكا
The Cooler	جالب الحظ السيئ
Greed	الجشع
Hangmen Also Die	الجلادون يموتون أيضا
American Beauty	جمال أمريكى
Palindromes	جمل تقرأ صحيحة وعكسية
Crimes and Misdemeanors	جنايات (جرائم) وجنح
The General	الجنرال
The Gold Rush	جنون البحث عن الذهب
A Free Ride	جولة حرة
Goldfinger	جولدفينجر
Julien Donkey-Boy	جوليان الصبى الحمار -
Gettysburg	جيتسبيرج
The Sixth Sense	الحاسة السادسة
The Strange Love of Martha Ivers	الحب الغريب لمارتا آيفرز
It Happened One Night	حدث ذات ليلة
Jurassic Park	حديقة الديناصورات

The Host	الحشد
Awful Truth	الحقيقة المرعبة
An Inconvenient Truth	حقيقة غير مرضية
Chinatown	الحى الصينى
Second Life	الحياة الأخرى
Lives of Others	حياة الآخرين
La Dolce Vita	الحياة اللذيذة
The Seventh Seal	الختم السابع
The Graduate	الخريج
The Eclipse	الخسوف
The Thin Red Line	الخط الأحمر الرفيع
Through a Glass Darkly	خلال زجاج معتم
Behind the Green Door	خلف الباب الأخضر
Five Easy Pieces	خمس مقطوعات سهلة
Dracula	دراكيولا
The Dirty Dozen	دستة أشرار
Dr. Strangelove	دكتور سترينجلاف
Vertigo	دوار
Dogville	دوجفيل
School Daze	دوخة المدرسة
The Great Dictator	الديكتاتور العظيم

Memories of a Geisha	ذكريات فتاة جيشا
Gone With the Wind	ذهب مع الريح
Sweet Smell of Success	الرائحة الحلوة للنجاح
Rashomon	راشومون
Midnight Cowboy	راعى بقر منتصف الليل
Easy Rider	الراكب (المسافر) المتمهل
The Invisible Man	الرجل الخفى
Hollow Man	الرجل المجوف
Thin Man	الرجل النحيل
Man with the Golden Arm	الرجل ذو الذراع الذهبية
The Man with Two Brains	الرجل ذو المخَّين
Star Trek	الرحلة الطويلة إلى النجوم
Leaving in Sorrow	الرحيل فى ندم
Letter from an Unknown Woman	رسالة من امرأة مجهولة
Goodfellas	الرفاق الطيبون
Roger and Me	روجر وأنا
Le Vent d'Est	رياح الشرق
The Crowd	الزحام
The Marriage of Maria Braun	زواج ماريا براون
Deep Throat	الزور العميق
Taxi Driver	سائق التاكسى

The Wizard of Oz	ساحر أووز
Bicycle Thieves	سارقو الدراجات
Hour of the Furnaces	ساعة الأفران
The Hour of the Wolf	ساعة الذئب
The Postman Always Rings Twice	ساعى البريد يدق الجرس دائما مرتين
Psycho	سايكو
Spider–Man	سبايدر – مان
Seven Years In Tibet	سبع سنوات فى التبيت
Stella Dallas	ستيلا دالاس
Scooby Doo	سكوبى دو
Superfly	سوبرفلاى
Solaris	سولاريس
Sweeny Todd	سوينى تود
Lady Eve	السيدة إيف
Lady In the Lake	السيدة فى البحيرة
Walk the Line	السير على الطريق المستقيم
Young and Innocent	شابة وبريئة
Shaft	شافت
The Spook Who Sat by the Door	الشبح الذى جلس بجوار الباب
Tree of Wooden Clogs	شجرة القباقيب
Eternal Sunrise of the Spotless Mind	الشروق الأبدى لعقل بلا ذاكرة

Shrek	شريك
The DaVinci Code	شفرة دافينشى
Shakespeare in Love	شكسبير عاشقا
The Gang's All Here	الشلة كلها هنا
North by Northwest	الشمال عن طريق الشمال الغربى
Devil in Miss Jones	الشيطان فى الآنسة جونز
Duel in Diablo	الصراع فى ديابلو
Raw Deal	صفقة ظالمة
The Maltese Falcon	الصقر المالطى
The Silence	الصمت
The Silence of the Lambs	صمت الحملان
La Chinoise	الصينية
Fog of War	ضباب الحرب
Adam's Rib	ضلع آدم
Winter Light	ضوء الشتاء
Mothlight	ضوء العثة
The Exorcist	طارد الأرواح الشريرة
The Tin Drum	الطبلة الصفيح
Troy	طروادة
The Taste of Life	طعم الحياة
Little Stabs at Happiness	طعنات صغيرة فى السعادة

Ivan's Childhood	طفولة إيفان
The Russian Ark	الطوف الروسى
Wavelength	الطول الموجى
The Good, the Bad, and the Ugly	الطيب والشرس والقبيح
Shadow of a Doubt	ظل من الشك
The Sopranos	عائلة سوبرانو
The Naked and Undead	العارى وغير الميت
La Melomane	عاشق الموسيقى
The New World	العالم الجديد
The High and the Mighty	العالى والعملاق
Last Year at Marinebad	العام الماضى فى مارينباد
The Scent of Green Papaya	عبق ثمرة البابايا الخضراء
Deadwood Coach	عربة السفر إلى ديدوود
Band Wagon	عربة الفرقة الموسيقية
High Noon	عز الظهيرة
Lovers	عشاق
Ocean's Eleven	عصابة أوشان الأحد عشر
Modern Times	العصور الحديثة
Weekend	عطلة نهاية الأسبوع
Othello	عطيل
Fatal Attraction	علاقة تجاذب قاتلة

Ali: Fear Eats Soul	علي: الخوف يأكل الروح
The Return of Dr. X	عودة الدكتور إكس
Eyes Wide Shut	عيون مغلقة على اتساعها
Basic Instinct	غريزة أساسية
Fanny and Alexander	فاني وألكسندر
His Girl Friday	الفتاة مساعدته
Frankenstein	فرانكينشتاين
Flash Gordon	فلاش جوردون
Forrest Gump	فورريست جامب
Disorder in the Court	فوضى في المحكمة
In a year of a Thirteen Moons	في عام الثلاثة عشر قمرا
Somewhere in Time	في مكان ما في الزمن
Fitzcarraldo	فيتزكارالدو
Philadelphia	فيلادلفيا
Thriller	فيلم تشويق وإثارة
Schindler's List	قائمة شندلر
L'Atalante	قارة أطلانطا
Kiss of Death	قبلة الموت
Murder, My Sweet	القتل ياحلوة
The Old and the New	القديم والجديد
West Side Story	قصة الحي الغربي

The Philadelphia Story	قصة فيلادلفيا
Tale of Two Cities	قصة مدينتين
Summer Palace	قصر الصيف
New York Stories	قصص نيويورك
The 3:10 to Yuma	قطار الثالثة وعشر دقائق إلى يوما
The Black Cat	القطة السوداء
Blue Velvet	القطيفة الزرقاء
The Rules of the Game	قواعد اللعبة
Casablanca	كازابلانكا
Casino Royale	كازينو رويال
Caligula	كاليجولا
Tout va bien	كل شيء على ما يرام
Both Sides of the Story	كلا جانبى القصة
Un Chien Andalou	كلب أندلسى
All Of Me	كلّى
Quo Vadis	كوفاديس؟ (إلى أين؟)
Planet of Apes	كوكب القرود
Planet Hong Kong	كوكب هونج كونج
King Kong	كنج كونج
Nothing But a Man	لا شيء إلا الرجل
Unforgiven	لا يمكن غفرانه

Critical Moments	لحظات حرجة
Reckless Moment	لحظة طائشة
The Curse of the Cat People	لعنة الناس القطط
The Enigma of Kasper Hauser	لغز كاسبار هاوزر
Touch	اللمسة
Touch of Evil	لمسة الشر
Lawrence of Arabia	لورانس العرب
The Color of Pomegranate	لون الرمان
No Country for the Old Men	ليس هناك وطن للرجال العجائز
Night of the Living Dead	ليلة الموتى الأحياء
Toute une Nuit	ليلة كاملة
The Matrix	ماتريكس
American Tragedy	مأساة أمريكية
Set-Up	المباراة المزيفة
Rebel Without a Cause	متمرد بلا قضية
Bananas	المجانين (باناناز)
The Gutenberg Galaxy	مجرة جوتينبيرج
Sum of All Fears	محصلة كل المخاوف
The Pawnbroker	محل الرهونات
The Perils of Pauline	مخاطر بولين
Dark City	مدينة مظلمة

Mirror	المرآة
The Manchurian Candidate	مرشح من مانشوريا
Sickness Unto Death	المرض حتى الموت
Bezhin Meadows	مروج بيجين (بكين)
Scanner Darkly	المسح المظلم
Scenes from the Life of the Marionettes	مشاهد من حياة عائش الماريونيت
Gladiator	المصارع
Gaslight	مصباح الغاز
The Chase	المطاردة
The Miracle	المعجزة
L'Avventura	المغامرة
The Jazz Singer	مغنى الجاز
To Kill a Mockingbird	مقتل طائر مغرد
Cabinet of Dr. Caligari	مقصورة الدكتور كاليجارى .
Killer Angels	الملائكة القاتلة
Exterminating Angel	ملاك الموت
The Lion King	الملك الأسد
The Lord of the Rings	ملك الخواتم
The King of Comedy	ملك الكوميديا
Saw	المنشار
La Région Centrale	المنطقة المركزية

Citizen Kane	المواطن كين
Moana	موانا
The Temp	الموظفة المؤقتة
Birth of a Nation	مولد أمة
Mullholand Drive	مولهولاند درايف
Berlin Alexander Platz	ميدان ألكسندر فى برلين
Mildred Pierce	ميلدريد بيرس
Napoléon	نابليون
Fight Club	نادى القتال
Rear Window	النافذة الخلفية
Nanook of the North	نانوك من الشمال
The Cloud-Capped Star	النجمة ذات قلنسوة السحب –
The Stars	النجوم
The Omen	النذير
The Flavor of Green Tea Over Rice	نكهة الشاى الأخضر فوق الأرز
Norma Rae	نورما راى
Nostalgia	نوستالجيا (حنين)
Nosferatu	نوسفيراتو
Harry Potter	هارى بوتر
Hanna and Her Sisters	هانّاً وشقيقاتها
Hannibal	هانيبال

Attack of the Clones	هجوم المستنسخين
This Film Is Not Yet Rated	هذا الفيلم لم يتم تقييمه بعد
Bourne Identity	هوية بورن
Façade	الواجهة
Scarface	الوجه ذو الندبة
A Face on the Bar Room Floor	وجه على أرضية غرفة البار
Face to Face	وجها لوجه
Chronicle of a Summer	وقائع صيف
The Martian Chronicles	وقائع مريخية
Playtime	وقت اللعب
Grand Illusion	الوهم الكبير
Dressed to Kill	يرتدى ليقتل
Freaky Friday	يوم الجمعة العجيب
The Sixth Day	اليوم السادس
Groundhog Day	يوم حيوان خُلد الأرض
David Holzman's Diary	يوميات ديفيد هولزمان

المساهمون فى سطور:

ريتشارد ألين، أستاذ كرسى الدراسات السينمائية فى جامعة نيويورك. مؤلف كتاب «عرض الإيهام» (١٩٩٥)، و«المفارقة الرومانسية عند هيتشكوك» (٢٠٠٧)، والمشارك فى إعداد «نظرية السينما والفلسفة» (١٩٩٧) و»ويتجينشتاين، النظرية والفنون» (٢٠٠٢)، بالإضافة إلى كتب أخرى.

دادلى أندرو، أستاذ السينما والأدب والمقارنة فى جامعة ييل، حيث يدير برنامج دراسات السينما للخريجين. متخصص فى السينما والثقافة وقضايا السينما العالمية، وكتب العديد من الكتب عن تاريخ نظرية السينما، وهو الآن يعمل حول خصوصية الصورة السينمائية، وتأملات حول كتابات أندريه بازان.

جورجو بيانكوروسو، كان زميل جمعية العلوم الإنسانية فى جامعة كولومبيا بين (٢٠٠١-٢٠٠٣)، وهو حاليًا أستاذ مساعد لمنهج الموسيقى ونظرية السينما، فى قسم الموسيقى بجامعة هونج كونج. يقوم باستكمال كتاب بتعاقد مع دار نشر جامعة أوكسفورد، هو «جماليات الموسيقى من خلال السينما»، كتب لصحف مثل «الموسيقى والحروف»، «إيكو»، وفى مجموعات مثل «موسيقى سيئة» (٢٠٠٤)، «فاجنر والسينما» (قيد النشر)، «الموسيقى الجماهيرية والمؤلف ما بعد الحداثى» (قيد النشر).

رونالد بوج، أستاذ الأبحاث المميزة للأدب المقارن فى جامعة جورجيا. من كتبه «دولوز وجواتارى» (١٩٨٩)، «دولوز عن السينما» (٢٠٠٣)، «طريق دولوز: مقالات عن الأخلاقيات والجماليات» (٢٠٠٧).

ديفيد بوردويل، الأستاذ الفخرى للدراسات السينمائية فى جامعة ويسكونسين، ماديسون. كتب العديد من الكتب حول الجماليات السينمائية، منها «الطريقة التى تحكى بها هوليوود» (٢٠٠٦) و«فن الشعر فى السينما» (٢٠٠٧).

نويل كارول، أستاذ الفلسفة فى مركز الخريجين بجامعة نيويورك. من كتبه الحديثة «فلسفة الصور المتحركة» و«عن النقد». يعمل حاليًا على كتاب «مقدمة قصيرة للفكاهة».

فرانشيسكو كازيتي، ولد فى ترينتو فى ٢ أبريل ١٩٤٧، الأستاذ المتفرغ بجامعة كاتوليكا فى ميلانو، حيث يعمل أستاذ كرسى فى قسم وسائط الاتصال وفنون الأداء. مؤلف «دائرة نظرة التحديق: الفيلم الروائى ومتفرجه» (١٩٩٩)، «نظريات السينما، ١٩٤٥– ١٩٩٥» (١٩٩٩)، «عين قرن من الزمن: السينما، والتجربة، والمعاصرة» (٢٠٠٨). اشترك فى الإعداد (مع روجر أودين) لعدد خاص من «اتصالات، ٥١» (١٩٩٠) بعنوان «التليفزيون / التحولات»، وكان أستاذًا زائرًا فى العديد من الجامعات، مثل ييل، وهو رئيس اتحاد مدرسى السينما والتليفزيون فى الجامعات الإيطالية.

جينهى تشوى، تحاضر فى الدراسات السينمائية فى جامعة كينت بالمملكة المتحدة. اشتركت فى إعداد «فلسفة السينما والصور المتحركة» (٢٠٠٥) مع نويل كارول، وتكمل حاليًا دراستها حول سينما كوريا الجنوبية المعاصرة.

آمى كوبلان، الأستاذ المشارك للفلسفة فى جامعة ولاية كاليفورنيا، فوللرتون. اهتماماتها البحثية تتضمن فلسفة العاطفة، فلسفة السينما، النسوية، والفلسفة الإغريقية القديمة. نشرت العديد من المقالات حول العديد من أنواع الاندماج مع الشخصية، مثل التقمص، والتعاطف، والعدوى الانفعالية، وفيلم تيرانس ماليك «الخط الأحمر الرفيع»، والبرنامج التليفزيونى الجماهيرى «هاوس – المنزل»، وأفلام الرعب. وهى حاليًا تقوم بإعداد مجموعة من الدراسات حول فيلم «بائع الأنصال» للسلسلة الصادرة عن روتليدج «الفلاسفة عن السينما»، كما تشارك فى إعداد مجموعة عن الدراسات فى العلاقة بين مجالات مختلفة، بعنوان «التقمص: منظورات فلسفية ونفسية» (قيد النشر).

أنجيلا كوران، أستاذ الفلسفة المساعد فى كلية كارلتون، بولاية مينيسوتا. دراستها فى الجماليات تشمل جماليات أرسطو وفلسفة السينما، ومشروعها الحالى حول تفسير أرسطو لاندماجنا العاطفى مع الفن. شاركت فى إعداد «فلسفة السينما: مدخل وقراءات» (٢٠٠٥).

ديفيد ديفيز، الأستاذ المشارك فى قسم الفلسفة فى جامعة ماكجيل فى مونتريال. مؤلف كتاب «الفن كأداء» (٢٠٠٤)، و«الجماليات والأدب» (٢٠٠٧)، وقام بإعداد كتاب «الخط الأحمر الرفيع» (٢٠٠٨) فى سلسلة «الفلاسفة عن السينما». قام بنشر مقالات عن القضايا الفلسفية عن فلسفات السينما، والفوتوغرافيا، والأدب، والفنون البصرية، وعن موضوعات الميتافيزيقا، وفلسفة العقل، وفلسفة اللغة، وفلسفة العلم. يعمل حاليًا على كتاب عن «الأسس الفلسفية لفنون الأداء».

كارول دونلان، الأستاذ المشارك فى قسم دراسات السينما ووسائط الاتصال بكلية كارلتون فى مينيسوتا، حيث تقوم بتدريس مناهج فى نظرية وتاريخ السينما، الأنواع والأنماط الفيلمية، والمخرجين، والسينما فى بلدان العالم، والدراسات التليفزيونية. نشرت مقالات عن سياسات النوع (رجل أم امرأة) فى السينما، وعن تدريس نظرية السينما فى حقبة ما بعد السينما وبعد النظرية. تتضمن اهتماماتها البحثية الميلودراما، وتاريخ عادات الفرجة السينمائية والعرض السينمائى فى المدن الصغيرة والمناطق الريفية.

سوزان دواير، أستاذ كرسى والمشارك للفلسفة فى جامعة ماريلاند، مقاطعة بالتيمور. كانت تدرس سابقًا فى جامعة ماكجيل فى مونتريال. متخصصة فى علم الأخلاق والسياسة الجماهيرية، وعلم النفس الأخلاقى، والنظرية النسوية.

كريس فالزون، يقوم بتدريس الفلسفة فى جامعة نيوكاسيل فى أستراليا. مؤلف «فوكو والحوار الاجتماعى» (١٩٩٨)، والفلسفة تذهب إلى الأفلام (٢٠٠٢، الطبعة الثانية ٢٠٠٦).

دان فلورى، الأستاذ المشارك للفلسفة فى جامعة ولاية مونتانا فى بوزمان. تضم مؤلفاته العديد من المقالات البحثية حول الفلسفة، والسينما، والنظرية الانتقادية فى العرق أو العنصر. كما أنه شارك فى إعداد عددين من «السينما والفلسفة». يشغل حاليًا منصب رئيس جمعية الدراسات الفلسفية للفنون البصرية المعاصرة، وآخر مؤلفاته «الفلسفة، والفيلم الأسود، والفيلم نوار» (٢٠٠٨).

دون فريدريكسون، أستاذ السينما، ومدير دراسات ما قبل التخرج للسينما فى جامعة كورنيل، ومؤلف كتاب حديث حول فيلم بيرجمان باسم «بيرسونا» (٢٠٠٥)، واشترك فى تأليف كتاب باسم «كانال» (٢٠٠٧) حول فيلم فايدا. كما يمارس العلاج النفسى بمنهج يؤمن – على عكس مونستربيرج – بأن اللاوعى موجود.

جوناثان فروم، أستاذ مساعد لدراسات السينما ووسائط الاتصال بجامعة تكساس فى دالاس. يركز على كيفية خلق وسائط الاتصال للعاطفة، وكيف أن وسائط الاتصال المختلفة تولد عواطف مختلفة، وهو مهتم أيضًا بالسينما التسجيلية والتحريك.

ريتشارد فومرتون، حصل على الدكتوراه من براون فى عام ١٩٧٤، وهو حاليًا أستاذ الفلسفة فى جامعة أيوا. يركز بحثه أساساً على نظرية المعرفة، لكنه نشر أيضًا أبحاثًا فى الميتافيزيقا، وفلسفة العقل، وفلسفة العلم، ونظرية القيمة، وفلسفة القانون. مؤلف كتب «مشكلات ميتافيزيقية ومعرفية فى الإدراك» (١٩٨٥)، و«العقل والأخلاق: دفاع عن المنظور المتمركز حول الذات» (١٩٩٠)، و«ما بعد نظرية المعرفة ومذهب الشك» (١٩٩٦)، و«الواقعية ونظرية التماثل فى الحقيقة» (٢٠٠٢)، و«نظرية المعرفة» (٢٠٠٦)، وشارك فى الإعداد (مع دبان جيسكى) لكتاب «الفلسفة من خلال السينما» (قيد النشر).

برايس جوت، يدرس الفلسفة فى جامعة سانت أندروز. يحمل الدكتوراه من جامعة برينستون، ومؤلف «الفن، والعاطفة، وعلم الأخلاق» (٢٠٠٧)، و«فلسفة للفنون السينمائية» (قيد النشر». شارك فى إعداد «علم الأخلاق والعقل العملى» (١٩٩٧)، و«دليل روتليدج للجماليات» (٢٠٠١، الطبعة الثانية ٢٠٠٥)، و«خلق الفن» (٢٠٠٣). نشر أيضًا العديد من المقالات حول علم الجمال، وفلسفة السينما، وعلم الأخلاق، والفلسفة السياسية، وفلسفة كانط الأخلاقية.

ميت هيورت، أستاذ الدراسات البصرية فى جامعة لينجان، هونج كونج. نشرت كتاب «المسرح المركزى لستانلى كوان» (٢٠٠٦)، و«أمة صغيرة، سينما عالمية» (٢٠٠٥)، و«إستراتيجية الحروف» (١٩٩٣). قامت أيضًا بإعداد والمشاركة فى إعداد العديد من الكتب حول السينما.

باتريك كولم هوجان، أستاذ قسم اللغة الإنجليزية، وبرنامج الأدب المقارن والدراسات الثقافية المقارنة، وبرنامج العلوم الإدراكية فى جامعة كونيكتيكات. مؤلف لعشرة كتب، من بينها «علم الإدراك، والأدب، والفنون: دليل للعلوم الإنسانية» (٢٠٠٣)، «العقل وقصصه: العناصر العالمية فى السرد والعاطفة الإنسانية» (٢٠٠٣)، و«فهم الأفلام الهندية: الثقافة، والإدراك، والمخيلة السينمائية» (٢٠٠٨). وهو أيضًا قد أعد «موسوعة كمبريدج لعلوم اللغة» (قيد النشر).

روبرت هوبكنز، عضو قسم الفلسفة فى جامعة شيفيلد. تقع اهتماماته البحثية فى دائرة الجماليات، وعلم المعرفة، وفلسفة العقل، بالإضافة إلى أبحاث سينمائية، حيث نشر أبحاثًا حول التجسيد بالصورة، والحواس، والتخيل الحسى، وعلم المعرفة وموضوعية الحكم الجمالى، وجماليات فن التصوير التشكيلى وفن النحت.

أندرو كانيا، بحثه الأساسى فى فلسفة الموسيقى، والسينما، والأدب. وهو معد كتاب «فلاسفة يكتبون عن فيلم تذكارات»، بالاشتراك مع تيودور جراسيك، وأيضًا «دليل روتليدج للفلسفة والموسيقى». (الكتابان قيد النشر). فاز أخيرًا بأول جائزة فى مسابقة «إيساى برايز» (جائزة المقال أو البحث) من الجمعية البريطانية لعلم الجمال.

جوزيف جى كيكاسولا، الأستاذ المشارك ومدير برنامج الاتصالات فى جامعة بيلور. مؤلف كتاب «أفلام كريستوف كيسلوفسكى: الصورة على عتبة الشعور» (٢٠٠٤). تتضمن إصداراته مقالات فى «المجلة الفصلية للسينما والفيديو»، صحيفة دراسات «الصورة المتحركة»، والعديد من الدراسات السينمائية المجمعة. وهو يعيش فى مدينة نيويورك.

ديبورا نايت، الأستاذ المشارك فى مادة الفلسفة فى جامعة كوين فى كينجستون، كندا. تركز أبحاثها على فلسفة الفن، فلسفة السينما، وفلسفة العقل. نشرت أخيرًا دراسات حول أفلام «ماتريكس»، «عصر البراءة»، «مدينة الظلام»، «بائع الأنصال».

أندراش بالينت كوفاكس، رئيس قسم السينما فى جامعة إيتفوس لوراند، فى بوادبست، ومدير الأرشيف السمعى البصرى القومى، والمستشار الفنى لشركة بيلاتار للإنتاج. قام بالتدريس فى العديد من الجامعات، مثل جامعة باريس (السوربون الجديدة)،

وجامعة ستوكهولم. ترجم كتاب دولوز «السينما ١ – ٢» إلى المجرية. تتضمن كتبه «عرض الحداثة: سينما الفن الأوربية ١٩٥٠– ١٩٨٠» (٢٠٠٧)، «عوالم أندريه تاركوفسكى» (١٩٨٧)، «متروبوليس، باريس (عن التعبيرية الألمانية والموجة الجديدة الفرنسية)» (١٩٩٢)، «تاركوفسكى» (١٩٩٧)، «السينما والسرد» (١٩٩٧)، «مجموعة مقالات» (٢٠٠٢)، «نزعات فى السينما المعاصرة» (٢٠٠٥).

جوزيف كوفر، أستاذ الفلسفة فى جامعة ولاية أيوا، ويقوم بتدريس ونشر كتب عن الأخلاق، الفلسفة الاجتماعية السياسية، وعلم الجمال. وتتضمن أعماله الأخيرة جماليات الطبيعة، نظرية الفضيلة، مقالات وكتاب عن الفلسفة فى السينما، «رؤى عن الفضيلة فى السينما الجماهيرية» (١٩٩٩)، بالإضافة لكتاب عن الفضيلة والرذيلة فى الحياة الشخصية، «عاهرات، وموسيقيون، واحترام الذات» (٢٠٠٧).

برايان ليتز، دارس فى مرحلة الدكتوراه فى جامعة بريتيش كولومبيا. يعمل فى مجال علم الجمال وعلم المعرفة، ويكتب حاليًا أطروحة عن الفن والتطور. وهو مهتم أيضًا بالأنماط الفيلمية، وكتب عن فيلم الرعب وفيلم الفانتازيا.

برايان لويس، عميد كلية العلوم التطبيقية، وأستاذ الاتصال، ومؤسس معهد ليوناردو فى جامعة سايمون فريزر. يقوم بتدريس الإنتاج السينمائى، ووسائط الاتصال التسجيلية، وتاريخ ونظرية السينما. أبحاثه المعاصرة تدرس التقنيات الحديثة فى الاتصال، والنتائج الجماهيرية والسياسية لهذه التقنيات.

بيزلى ليفينجستون، أستاذ كرسى الفلسفة وعميد الفنون فى جامعة لينجان، هونج كونج. قام بالتدريس قبل ذلك فى جامعة ماكجيل. وجامعة آرهوس، وجامعة كوبنهاجن. تتضمن كتبه «إنجمار بيرجمان وطقوس الفن» (١٩٨٢)، «المعرفة الأدبية» (١٩٨٨)، «الأدب والعقلانية» (١٩٩١)، «نماذج الرغبة» (١٩٩٢)، «الفن والقصد» (٢٠٠٥). قام بالمشاركة فى إعداد «خلق الفن» (٢٠٠٣) مع برايس جوت. سوف يصدر له قريبًا «السينما، والفلسفة، وبيرجمان: عن السينما كفلسفة».

دومينيك ماكايفر لوبيز، أستاذ الفلسفة فى جامعة بريتيش كولومبيا «فهم الصور» (١٩٩٦)، والبصر والإحساس: تقييم الصور» (٢٠٠٥)، ويكمل حاليًا كتابًا عن فن الكومبيوتر.

آرون ميسكين، المحاضر الأكبر للفلسفة فى جامعة ليدز منذ عام ٢٠٠٥، وقام قبل ذلك بالتدريس فى جامعة تكساس للتكنولوجيا. نشر مقالات عن علم الجمال وفلسفة الفن فى «صحيفة علم الجمال والنقد الفنى»، و«الصحيفة البريطانية لعلم الجمال»، و«الفلسفة وأبحاث ظاهراتية»، بالإضافة إلى عدد من مجموعات المقالات. محرر علم الجمال والفلسفة فى القسم الفنى للصحيفة الإلكترونية «البوصلة الفلسفية»، واشترك أخيرًا فى إعداد «علم الجمال: مجموعة أبحاث شاملة» (٢٠٠٧). وهو أيضًا يخدم فى اللجنة التنفيذية للجمعية البريطانية لعلم الجمال، ومجلس أمناء الجمعية الأمريكية لعلم الجمال.

كارل بلاتينيا، أستاذ الدراسات السينمائية فى كلية كالفين بالولايات المتحدة. تمتد اهتماماته البحثية من التاريخ ونظرية السينما التسجيلية، إلى طبيعة الفرجة السينمائية، ونظرية السينما وفلسفة السينما بشكل عام. مؤلف «التأثير فى المتفرجين: السينما الأمريكية وتجربة المشاهدة» (٢٠٠٩)، و«البلاغة والتمثيل فى السينما اللاروائية» (١٩٩٧)، واشترك فى إعداد:

«رؤى انفعالية: السينما، وعلم الإدراك، والعاطفة» (١٩٩٩). ويخدم فى مجلس إدارة جمعية الدراسات الإدراكية للصورة المتحركة والمحرر المشارك فى «تصورات: جريدة الأفلام والعقل».

تريفور بونيش، الأستاذ المشارك للغة الإنجليزية فى جامعة ماكجيل فى مونتريال، ومؤلف «ما هى السينما اللاروائية؟» (١٩٩٩). أعماله الحديثة عن أنطولوجيا السينما منشورة فى «جريدة علم الجمال والنقد الفنى»، و«الجريدة البريطانية لعلم الجمال».

ستيفن برينس، أستاذ الاتصالات فى فيرجينيا تيك. مؤلف العديد من الكتب عن السينما، مثل «عنف السينما الكلاسيكية» (٢٠٠٣) و«السينما المتوحشة» (١٩٩٨). مشروع كتابه الجديد يدور حول السينما الأمريكية فى عصر الإرهاب.

يوهانس ريس، الأستاذ المشارك للدراسات السينمائية فى جامعة كوبنهاجن بالدانمارك. تدور إصداراته حول التمثيل السينمائى، والنظريات السينمائية التى تعتمد على علم النفس. يعمل حاليًا على دراسة تاريخية عن أساليب التمثيل التى تعتمد على التكنيك الواقعى.

ويليام روثمان، حصل على الدكتوراه من جامعة هارفارد، حيث قام بالتدريس لسنوات عديدة. وهو حاليًا أستاذ الصور المتحركة ومدير برنامج الخريجين فى الدراسات السينمائية فى جامعة ميامى. تتضمن كتبه «هيتشكوك: النظرة القاتلة» (١٩٨٢)، و«عين (أنا) الكاميرا» (١٩٨٨، وطبعة موسعة فى ٢٠٠٤)، «كلاسيكيات السينما التسجيلية» (١٩٩٧)، و«قراءة كتاب «العالم معروضًا» لكافيل: منظور فلسفى للسينما» (٢٠٠٠). وهو محرر كتاب «كافيل عن السينما» (٢٠٠٥).

نيفين سيسارديك، أستاذ الفلسفة فى جامعة لينجان فى هونج كونج. اهتماماته الأساسية فى فلسفة العلم وفلسفة علم الأحياء. نشر كتابه «فهم القابلية للتوريث فى عام ٢٠٠٥»، وظهرت مقالاته فى الدوريات الفلسفية المهمة مثل «الجريدة البريطانية لفلسفة العلم»، و«علم الأخلاق»، و«فلسفة العلم».

جيف سميث، أستاذ قسم فنون الاتصال بجامعة ويسكونسين، بولاية ماديسون، ومؤلف «أصوات الاقتصاد: تسويق موسيقى السينما الجماهيرية» (١٩٩٨). ظهرت أطروحته عن الموسيقى السينمائية فى العديد من مجموعة الدراسات، مثل «بعد النظرية: إعادة بناء الدراسات السينمائية» (١٩٩٦) من إعداد ديفيد بوردويل ونويل كارول، و«رؤى متعاطفة» (١٩٩٩) من إعداد كارل بلاتينيا وجريج إم سميث، و«الموسيقى والسينما» (٢٠٠٠) من إعداد جيمس بوهلر وكاريل فلين وديفيد نيوماير، و«شريط الصوت متاح: دراسات عن السينما والموسيقى الجماهيرية» (٢٠٠٢) من إعداد آرثر نايت وباميلا روبرتسون فويسك.

موراى سميث، أستاذ الدراسات السينمائية فى جامعة كينت بالمملكة المتحدة. مؤلف كتاب «شخصيات جذابة: الخيال الروائى، والعاطفة، والسينما» (١٩٩٥)، و«هواية جمع

معلومات عن القطارات» (٢٠٠٢)، واشترك فى إعداد ثلاث مجموعات: «التفكير من خلال السينما: السينما كفلسفة» (٢٠٠٦)، «نظرية السينما والفلسفة» (١٩٩٧)، «سينما هوليوود المعاصرة» (١٩٩٨). نشر العديد من الدراسات حول العلاقة بين علم الأخلاق، والعاطفة، والأفلام، بما فى ذلك مقالات عن «جريدة علم الجمال والنقد الفنى» و«جريدة السينما».

آرون سماتس، حصل على الدكتوراه فى الفلسفة من جامعة ويسكونسين بولاية ماديسون، حيث تعلم السينما أيضًا. يعمل فى العديد من المجالات فى فلسفة الفن والأخلاق، وهو مهتم بشكل خاص بأفلام الرعب، والفكاهة، وفلسفة السينما، وبالفلسفة الوجودية التحليلية. كتب أخيرًا لدوريات مثل «الفصلية الفلسفية الأمريكية»، و«جريدة آسيا السينمائية»، و«الجماليات المعاصرة»، و«كينو آى»، و«السينما والفلسفة»، و«فلسفة السينما»، و«جريدة التعليم الجمالى»، و«جريدة علم الجمال والنقد الفنى»، و«البوصلة الفلسفية»، و«الفلسفة والأدب»، و«موسوعة ستانفورد للفلسفة». وهو حاليًا أستاذ مساعد زائر فى قسم الفلسفة بجامعة تيمبيل.

فيفيان سوبشاك، أستاذ مدرس السينما والتليفزيون فى جامعة كولومبيا فى لوس أنجلس. نشرت العديد من الدراسات السينمائية، ومؤلفة كتاب «العرض السينمائى للمكان: سينما الخيال العلمى الأمريكية» (١٩٩٧)، و«مخاطبة العين: ظاهراتية التجربة السينمائية (١٩٩٢)، و«أفكار دنيوية: التجسيد وثقافة الصورة المتحركة» (٢٠٠٤).

روبرت ستيكر، أستاذ الفلسفة فى جامعة سنترال ميتشيجان. مؤلف كتاب «أعمال الفن: التعريف، والمعنى، والقيمة» (١٩٩٧)، و«التفسير والبناء: الفن، والكلام، والقانون» (٢٠٠٣)، و«علم الجمال وفلسفة الفن: مقدمة» (٢٠٠٥). كتب العديد من الأبحاث فى مجالات علم الجمال، وفلسفة العقل واللغة، وتاريخ الفلسفة المعاصرة.

كيفين دابليو سوينى، الأستاذ المشارك للفلسفة فى جامعة تامبا، والمحرر المشارك لدورية «السينما والفلسفة». نشر العديد من المقالات عن نظرية السينما، والكوميديا الصامتة، وأفلام الرعب. قام أخيرًا بإعداد مجموعة من المقابلات مع باستر كيتون فى كتاب «باستر كيتون: مقابلات» (٢٠٠٧).

ستيفان سايمونز، درس الفلسفة، والدراسات الحرة، والسياسة العالمية، فى جامعة ليوفين فى بلجيكا، والمدرسة الجديدة للأبحاث الاجتماعية فى نيويورك. أكمل أخيرًا أطروحته للدكتوراه عن فلسفة والتر بنجامين. يعمل حاليًا فى معهد الفلسفة بجامعة ليوفين وصندوق دعم الأبحاث فلاندرز. واهتماماته الأكاديمية الرئيسية هى الفلسفة وعلم الجمال فى ألمانيا وفرنسا فى القرن العشرين.

فولكه تيرسمان، أستاذ كرسى الفلسفة العملية فى جامعة أوبسالا بالسويد، قام قبل ذلك بالتدريس فى جامعة ستوكهولم وجامعة أوكلاند فى نيوزيلندا. اهتمامه الرئيسى بالفلسفة الأخلاقية، وبالرياضيات بشكل خاص. تتضمن إصداراته الحديثة «الخلاف الأخلاقى» (٢٠٠٦).

كاثرين طومسون جونز، أستاذ مساعد بقسم الفلسفة بكلية أوبرلين. نشرت العديد من المقالات حول علم الجمال، وهى مؤلفة «الجماليات والسينما» (قيد النشر)، واشتركت فى إعداد «موجات جديدة فى علم الجمال» (٢٠٠٨).

مورين توريم، مؤلفة «التجريد فى الأفلام الطليعية» (١٩٨٥)، «فلاش باكات فى السينما: الذاكرة والتاريخ» (١٩٨٩)، و«أفلام أوشيما ناجيزا: صور من تحطيم الأصنام اليابانية» (١٩٩٨). نشرت أكثر من ثمانين بحثًا فى مجموعات ودوريات فى مجالات عديدة من القضايا النظرية والتاريخية والجمالية فى السينما والفيديو، والفن، والدراسات الثقافية، والنظرية النسوية والتحليل النفسى، والأدب المقارن. مشروعها القادم كتاب «الرغبة و أهدافها: القوى الدافعة للسينما والأدب والفن فى العصر الراهن»، وهو المشروع الذى يتناول الطرق المختلفة التى تقوم بها الرغبة ببناء السرد والصور فى التقاليد الثقافية المختلفة، وكيف أن مفهومنا الخاص عن الرغبة قد يشكل تجسيد ذلك.

مالكولم تيرفى، الأستاذ المشارك فى الدراسات السينمائية فى كلية سارا لورانس، ومحرر «أكتوبر». نشر العديد من المقالات حول نظرية السينما والسينما الطليعية. قيد النشر له كتاب «الشك فى الرؤية: السينما وتقاليد نظرية التجلى». يعمل حاليًا فى كتاب عن السينما الطليعية الأوربية خلال العشرينيات يحمل عنوان «تصوير الحياة المعاصرة سينمائيًا».

توماس إى وارتينبيرج، أستاذ الفلسفة فى كلية ماونت هوليوك، حيث يقوم أيضًا بتدريس برنامج الدراسات السينمائية. وهو مؤلف العديد من الكتب، من بينها «تزاوج غير مرغوب فيه: القصص العاطفية السينمائية والنقد الاجتماعى» (١٩٩٩)، و«التفكير على الشاشة: السينما باعتبارها فلسفة» (٢٠٠٧)، وقام بإعداد العديد من المجموعات حول فلسفة السينما، أحدثها هو «التفكير من خلال السينما: السينما باعتبارها فلسفة» (٢٠٠٦) مع موراى سميث. كتابه الأحدث هو «الوجودية: دليل للمبتدئ» (٢٠٠٨).

جورج ويلسون، أستاذ الفلسفة والفنون السينمائية فى جامعة ساذرن كاليفورنيا. كتب كتابًا عن وجهة النظر فى السينما، هو «السرد بالضوء» (١٩٨٦)، وآخر عن فلسفة الفعل هو «القصدية فى الفعل الإنسانى» (١٩٨٩). نشر مقالات حول فلسفة اللغة، وعن نظرية السينما والتفسير.

المحرران فى سطور :

بيزلى ليفينجستون

- أستاذ الفلسفة فى جامعة لينيان فى هونج كونج.
- مؤلف كتاب "الفن والقصد الفنى: دراسة فلسفية".
- اشترك فى إعداد كتاب "الخلق الفنى: أبحاث جديدة فى الجماليات الفلسفية".

كارل بلاتينيا

- أستاذ الدراسات السينمائية فى قسم فنون وعلوم الاتصال بكلية كالفين بالولايات المتحدة الأمريكية
- مؤلف كتاب "البلاغة والتجسيد فى السينما اللاروائية".
- اشترك فى إعداد كتاب "رؤى متعاطفة: السينما، والإدراك المعرفى، والعاطفة".

المترجم فى سطور :

أحمد يوسف

– دبلوم الدراسات العليا من معهد النقد الفنى بأكاديمية الفنون عام ١٩٧٥، عضو جمعية نقاد السينما المصريين، والناقد السينمائى لجريدة "العربى" القاهرية، ومجلة "الشروق" الإماراتية.

– له العديد من الدراسات والمقالات فى النقد السينمائى والتى ظهرت فى مطبوعات ودوريات مختلفة مثل "الفن السابع" و"اليسار" و"سطور" و"أخبار الأدب" و"القدس" اللندنية.

– ترجم كتاب "تاريخ السينما الروائية" من تأليف ديفيد كوك والصادر عام ١٩٩٩ عن الهيئة المصرية العامة للكتاب، وكتب "فكرة الإخراج السينمائى" والفيلموسوفى" و"فن التمثيل السينمائى" والجزءين الثانى والثالث من "موسوعة أوكسفورد لتاريخ السينما العالمية" و"تقنيات وجماليات مونتاج السينما والفيديو" عن المركز القومى للترجمة بوزارة الثقافة .

– تحت الطبع حاليًا بالمركز ترجمة كتب "كتابة سيناريو الأفلام القصيرة" و"تقنيات الإخراج السينمائى"، و"لقطات وطلقات فى المرآة" .

– ومن كتبه المؤلفة "نجوم وشهب فى السينما المصرية"، و"فريد شوقى الفنان والإنسان"، و"نادية لطفى : النجومية بلا أقنعة"، و"عطيات الأبنودى: وصف مصر"، و"محمد خان: ذاكرة سينمائية تتحدى النسيان"، و"صفحات من ذكريات توفيق صالح" .

التصحيح اللغوى : وجيه فاروق

الإشـراف الفـنى : حسـن كـامـل